الأستاذ الدكتور

خضير درويش

أستاذ النّقد الأدبيّ الحديث

جامعة كربلاء - العراق

شعرية التعبير والتصوير في الشعر العربي المعاصر



شعرية التعبير والتصوير
في الشعر العربي المعاصر
الأستاذ الدكتور خضير درويش
الطبعة الأولى ١٤٣٨ هـ - ٢٠١٧ م
مكتبة وهبة ١٤ شارع الجمهورية - عابدين - القاهرة
١٦٨ صفحة ١٧ × ٢٤ سم
رقم الإيداع : ٢٠١٧/٥٨٦٢
الترقيم الدولي : I.S.B.N.
978-977-225-454-5



دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

درويش ، خضير .
شعرية التعبير والتصوير في الشعر العربي المعاصر/ خضير درويش : ط١ . - القاهرة : مكتبة وهبة للطبع والنشر والتوزيع ، ٢٠١٧
١٦٨ صفحة ؛ ٢٤ سم
تدمك ٥ ٤٥٤ ٢٢٥ ٩٧٧ ٩٧٨

١ – الشعر العربي - تاريخ ونقد
٢- الشعر العربى - تاريخ - العصر الحديث

أ- العنوان

٨١١,٠٠٩



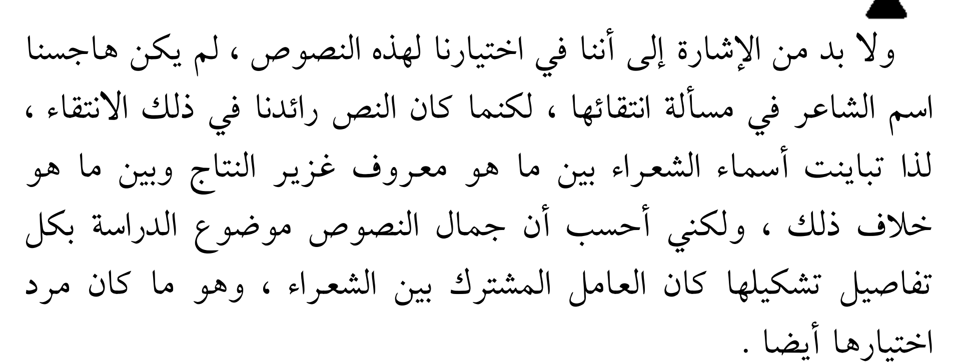
بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

كثيرا ما سمعت ورأيت ولا أزال من أساتذة وأدباء وطلبة تمجيدا للشعر الموزون وتفضيلاً له وبالأحرى القصيدة العمودية على سواها مما يُكتب في فضاء قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر ، لكنما حصة الجفاء والازدراء لقصيدة النثر أكبر .

لقد تضمن كتابنا هذا الأنواع الثلاثة من الشعر ، لكن النسبة الأكبر في عدد القصائد موضوع الدراسة كانت لقصائد النثر ، ونرى أننا في الوقت الذي يجب علينا أن لانبخس أصالة قصيدتنا العمودية وجدارتها وجمالها علينا أيضا أن لا نبخس حق سواها ، وأن نرتقي بذائقتنا الأدبية لنتلمس مواطن الجمال في تلك النصوص .

ولقد سعينا في هذه القراءات إلى تلمس مواطن الشعرية واستجلائها في هذه النصوص على المستويين : مستوى التعبير ومستوى التصوير ، ولا بد من الإشارة إلى أننا في هذه القراءات النقدية لم نلتزم منهجا معينا ، ذلك لأننا لا نريد للنصوص المدروسة أن تكون أسيرة منهج تضيق به فيختنق صوتها وتشحب صورتها ، لذا فقد كانت قراءتنا لها على وفق رؤيتنا الخاصة ، فكان النص بكل تفاصيله بوصلتنا الموجهة في ذلك ، وإن بدا في تلك القراءات ما يقترب من هذا المنهج أو ذاك فإنما كان بسبب طبيعة النص ودونما قصد مسبق .



ولا بد من الإشارة إلى أننا في اختيارنا لهذه النصوص ، لم يكن هاجسنا اسم الشاعر في مسألة انتقائها ، لكنما كان النص رائدنا في ذلك الانتقاء ، لذا تباينت أسماء الشعراء بين ما هو معروف غزير النتاج وبين ما هو خلاف ذلك ، ولكني أحسب أن جمال النصوص موضوع الدراسة بكل تفاصيل تشكيلها كان العامل المشترك بين الشعراء ، وهو ما كان مرد اختيارها أيضا .

العراق في : ٢٦ ربيع الآخر ١٤٣٨ هـ .
الموافق ٢٥ يناير ٢٠١٧ م

أستاذ دكتور
خضير درويش
أستاذ النقد الأدبي الحديث
جامعة كربلاء ـ العراق

* * *

سيميائية الرفض والتمرد
في ديوان «أنا هاهنا»
للشاعرة أسماء القاسمي

«أنا ها هنا»

سَــــأَجْمَعُ عُشْـــبًا مِـــنْ سُـــهُولِ
الشَّـــــفَقِ
الْمَسْـــــتُورِ
جَمْـــــرًا بِرَغْـــــوَةِ ثَلْجِـــــه
يَسْـــــــــتَنْزِفُ الْأَنْـــــــوَارَ
أَنْفُخُ فِـــيهِمْ جَمِيعًـــا لِتُولَـــدَ نَـــارُ
الاحْتِجَـــاجِ
يَنْبُـــــــــــتُ سِـــــــــــرُّهَا
يُـــدَوِّي صَـــوْتُهَا فِـــي أَسْـــمَاعِ
الْقَبِيلَـــــــةِ
يَتَـــــأَجَّجُ وَهَـــــجُ الـــــرَّفْضِ
أَرْسُمُ بِأَظَـــافِرِي مَسَـــارًا لانِهَائِيًّـــا
لِلصُّـــــرَاخِ
تَتَّسِعُ لُغَتِي لِكُلِّ كَلِمَـــاتِ التَّـــذَمُّرِ
تَتَرَنَّحُ رَايَةُ الْمَاضِي عَلَـــى جِسْـــرِ
الْهَـــاوِيَـــــــــــةِ



أَنَـــــــا الْأُنْثَــــــــى
أَرْضُ الْأَرْضِ وَبَقِيَّــــةُ الْكَـــوْنِ
وَقِيَامَــــــــةٌ ثَانِيَــــــــــةٌ
أَلِـــفُّ الـــزَّمَنِ الْمُشْـــتَعِلِ عَلَـــى
أَصَـــــابِعِي
وَأَخْرِقُ جِدَارَ الصَّمْتِ مِـــنْ غَيْـــرِ
كُلْفَــــــة
تُوَاصِلُ الْمَخَالِبُ انْحَنَاءً هَا فِي صَدْرِهِ
التُّرَابِــــيِّ
تَشُـــقُّهُ بِحَسْـــبِ وَجْـــهِ الْأُنْثَـــى
الْمَــــــــوْؤُدَة فِيـــــــــه
يَطْوِي الْأُفُقُ عَلُوَّهُ عَلَى عَتَبَةِ كَلِمَاتِي:
مِـــنْ هُنَــا
آدَمُ
لَـــمْ تَحْتَمِـــلْ فَاكِهَـــةَ السِّـــرِّ
وَهُبُوطُــــــــكَ لَا يَــــــــزَالُ
انْزَلَقْـــــتَ
تَشَــــرَّدْتَ فِـــي حَيْرَتِـــي
يَـــا أَنْـــتَ
أَنَـــا ثَـــوَابُ الْجَنَّـــةِ لِلْجَنَّـــة
وَأَنْتَ لُغَـــةُ الْعِقَـــابِ فِـــي النَّـــارِ

تَأَمَّــــــــلْ عَيْنِــــــــــي
كَيْ تَصْعَدَ أَنْفَاسُكَ عَلَى حَبْلِ الرَّجَاءِ
وَاتْرُكْ كِبْرِيَــاءَكَ الْمَلْعُــونَ عَلَــى
مَائِــــــــدَةِ الـــــــــرِّيحِ
لَسْـــــتُ قَابِلَــــةً لِلْهُبُــــوطِ
هَـــــذَا الْأُفُـــــقُ
ثَـــــوْبِيَ الْأَزَلِــــيُّ
تِلْـــــكَ الشَّـــــمْسُ
وَرْدَةٌ
نَسِـــيتُهَا عَلَـــى خَـــدِّي لَحْظَـــةَ
الْوُجُــــــــــــــــودِ الْأَوَّلِ
كَفَرَاشَةٍ كَسَرَتْ حِجَــابَ الْغَيْــبِ
أَرْتَـــدِي إِرَادَتِــــي
بِالصَّـــمْتِ يَسْـــمَعُنِي الْوُجُـــودُ
تَـــزْدَحِمُ الْمَسَـــافَةُ قُـــرْبَ هَـــذَا
الشَّـــــوْقِ
فِـــي الْكَيْنُونَـــةِ الْحُبْلَـــى بِـــوَهَجِ
النُّـــــورِ
أَنَا   هَاهُنَــا
مَكْنُـــــوزَةٌ بِـــــاللُّطْفِ حَـــــدَّ
الْعَاصِـــــفَةِ



سَـــأَطِيرُ رَغْـــمَ كَثَافَـــةِ الْأَعْـــرَافِ
رَغْـــمَ غُبَـــارِ فَوْضَـــى الْوَقْـــتِ
لِأَغْـــــدُو مَـــــا أَكُـــــونُ
كَعَبِيرِ وَرْدٍ يَفُكُّ قَيْـــدَ اللَّيْـــلِ مِـــنْ
زِنْزَانَـــــــةِ الْعَمَـــــــى
كَصَـــــــوْتِ نَـــــــايٍ
يَهْـــدِي مَحْزُونًـــا إِلَـــى إِيمَانِـــهِ
بِالْفُرْصَـــةِ الْأُخْـــرَى لِمِعْـــرَاجِ
الْفَـــــرَحِ
أَنَا هَا هُنَـــا
يَتَجَسَّـــــدُ صَـــــوْتُ الْمَاضِـــــي
تَخْـــرُجُ عِشْـــتَارُ مِـــنْ مَخْبَئِهَـــا
تَلْمَـــحُ إِيـــزِيسَ كَنَجْمَـــةٍ قَادِمَـــةٍ
مِـــــنْ صَـــــوْتِ الْعَـــــدَمِ
أَنَا الْأُنْثَـــى
وَالْوُجُـــودُ حَقِيقَتِـــي اللَّانِهَائِيَّـــةُ

العنوان

يُعد العنوان بوصفه نصا عتباتيًّا موازياً جزءا من هيكلية النص ، وموجها قرائيا أوليا يعتمده القارئ المتفحص للولوج إلى النص واستجلائه عبر مستوياته المختلفة والمتنوعة التي غالبا ماتترسب في قاع العنوان الذي يشي بها ويشير إليها « فالعناوين رسائل مسكوكة ، مضمنة

بعلامات دالة ومعبرة ومشبعة برؤى للعالم ، يغلب عليها الطابع الإيحائي ، لذا فعلى السيميولوجيا أن تدرس العناوين الإيحائية الدالة قصد فهم الأيديولوجيا والقيم التي تزخر بها »[1].

ولذلك فإن هناك من يتحدث عن أهمية العنوان وعلاقته بالنص من خلال المشابهة التي يقيمها بينهما إذ يقول « إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ، ونقول هنا : إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص ، وفهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ، وهو الذي يحدد هوية القصيدة ، فهو ـ إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد ـ والأساس الذي تبنى عليه »[2] .

من هنا يأتي التفات الشعراء إلى عناوين نصوصهم ، والاهتمام بعملية تشكيلها وهذا مانتلمسه في عنوان هذا النص ، فهنا يبوح العنوان ببعض من مضمون النص ، إذ يؤكد تحدياً مستنداً على ذات متحدية ثائرة ، وهذا ما يشير له العنوان على المستوى اللغوي (أنا ها هنا) فهو قد تشكل ابتداءً بضمير المفرد المتكلم (أنا) وفي هذا على المستوى السيميائي علامتان مرتبطتان بذات الشاعرة ومؤكدتان لحضورها ، تشير العلامة الأولى إلى حالة الابتداء بالذات وتقديمها ، أما العلامة الثانية فتشير إلى حالة التحدي المقترنة بتأكيد الذات وحضورها وهذا ما يشي به الابتداء بضمير المفرد المتكلم (أنا) .

أما المقطع الثاني من العنوان فيتمثل بالمقطع (ها) وهو على المستوى اللغوي أداة تنبيه مثَّلتَ على المستوى التشكيلي للعنوان الخيط الرابط بين جزئيه الأول والأخير وتمتد علامتها التأثيرية باتجاهين : اتجاه الابتداء

---

(١) دكتور جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس والعشرون ، العدد الثالث ، ١٩٩٧م ، الكويت ، ص١٠٠ .

(٢) دكتور محمد مفتاح : دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ص ٧٢ .



واتجاه الانتهاء ، ذلك أن التأثير التنبيهي على المستوى الإشاري يتوزع بين طرفي العنوان .

أما الجزء الثالث من العنوان (هنا) فهو على المستوى اللغوي ظرف مكان ، وعلى المستوى النحوي فهو خبر والمستويان مرتبطان على المستوى السيميائي بالجزء الأول ، فالمبتدأ والخبر مرتبطان مع بعضهما ، والمبتدأ (أنا) قد مثَّلَ ذات الشاعرة وأشار لها ، أما الخبر(هنا) فيشير إلى ارتباط ذاتها بالمكان ، المكان القريب الذي تتضمنه دلالة الظرف المكاني (هنا) وهكذا يشير العنوان على المستوى السيميائي إلى تأكيد ذات الشاعرة الثابتة المتصفة بالصلابة والتحدي .

النص

تبتدئ الشاعرة نصها على المستوى اللغوي بجانبه النحوي بالفعل المضارع المسبوق بـ (السين) سأجمع لتأكيد ، حالة الحال والاستقبال لما يترتب من نتائج الفعل على المستوى الإجرائي ، ذلك لأن عملية الجمع هنا لابد أن تكون محددة بغايات وأهداف معينة ، وهذا مرتبط بماهية المجموع وصفته ، ومن هنا تأتت شعرية النص ، فالشاعرة استطاعت أن تهيئ فضاءً شعريا خاصا ، تمكنت بوساطته أن تنسج خيوط نصها بعناية ومهارة فائقتين .

وهنا تتجلى وظيفة الشعر وعبقرية الشاعر الذي يستطيع بشاعريته الفذة أن يحيل كثيرا مما هو مألوف في الحياة إلى نصوص شعرية باذخة ، عاطرة .

وأرى أن الشاعرة أسماء القاسمي في نصها هذا قد تمكنت من ذلك ، فهي في مستهل هذا النص تقول : / **سأجمع عشباً من سهول** / **الشفق المستور**/ **جمراً برغوة ثلجه**/ **يستنزف الأنوار**/ . فهي تريد أن تجمع العشب من مكان ليس بمكانه (من سهول الشفق) وهي بهذا التشكيل

الشعري قد خرقت المألوف حين أسندت محسوسا إلى محسوس ليس من جنسه ولا هو بقريب منه ، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن اختيار الشاعرة للشفق يشي بدلالتين : إحداهما : دلالة البعد التى تشي بالمكابدة والعناء ، والأخرى : دلالة لونية ، فالشفق على المستوى اللغوي يعني حمرة ضوء الشمس في أول الليل ، فضلا عن أن الشاعرة صرحت بذلك بإيرادها اللفظ (جمرا) الذي تضمن أيضا بعداً إجرائيًّا كان مبتغى الشاعرة وغايتها حين أحالت حمرة الشفق إلى جمر ثم ذهبت للجمع بين المتناقضين النار والثلج لتشير بحالة التضاد هذه إلى المتناقضات التي دعتها إلى النفور ومن ثَمَّ إضرام نار الاحتجاج (النفخ) التي كما تقول : / **ينبت سرها** / **يدوي صوتها**/ **في أسماع القبيلة**/ .

فالإنبات على المستوى السيميائي يشير إلى حالة الوجود وتأكيدها ، وهذا ما أرادته الشاعرة لنار الاحتجاج التي سبقت ولادتها ، والولادة والإنبات هنا يشيران إلى البدء والإيجاد اللذين كانت الشاعرة مصدرهما .

وحين تقول : / **يدوي صوتها في أسماع القبيلة** / . نرى أنها تحيل دون قصديةٍ النار إلى كلام لتؤكد بأنه وسيلتها في التغيير ، لذلك جاءت بمفردتي الصوت والأسماع اللتين تتناغمان على المستوى اللغوي مع الكلام وليس مع النار التي تحاشت الشاعرة عن طريق اللاشعور المجيء بالمناسب لها من الأصوات كاللظى أو الأجيج أو الأزيز أو غير ذلك من الأصوات الدالة على النار ، وهي هنا إنما أرادت لا شعوريا أن تساوي بين فعل الكلام وبين فعل النار على المستوى الإجرائي في عملية التغيير التي ترومها .

ولبيان إصرارها على الاحتجاج تقول : / **أرسم بأظافري مسيراً لا نهائيًّا للصراخ** / .

إن استعمال الأظافر في رسم المسار ، إنما يؤكد حالة الإصرار على بلوغ الهدف على الرغم من شدة وطأة المعاناة ، سيما وأنها جعلت طول المسار مفتوحا ولا نهائيا ، وقد زادت الشاعرة من حجم المعاناة حين قرنت ذلك المسار اللانهائي بالصراخ ، فهو مسار ليس للمسير وإنما للاحتجاج الذي وصل إلى مرحلة الصراخ على المستوى الصوتي ، وهي لذلك حرصت على المستوى اللغوي أن تجعل لغتها تتسع لكل مفردات التذمر والاحتجاج ، وبتأثير ذلك سوف/ **تترنح راية الماضي** / .

والراية سيميائيًّا تشير إلى الارتفاع والاتباع لأنها تمثل رمزاً لما اتفق عليه الناس وأقروه ، وتهاوي الراية وترنُّحها ، إنما هو تهاوٍ وسقوط لذلك المُقَرُّ المتفق عليه الذي تختلف معه الشاعرة وترفضه .

ثم تقول : / **أنا الأنثى** / **أرض الأرض** / **وبقية الكون** / **وقيامة ثانية** / .

فهي تتحدث بوصفها أنثى ، مؤكدة رفضها للأعراف البالية ، ومعلنة أنها أصل الأشياء ، وأنها الباقي من الكون ، وهي الانبعاث والولادة المتجددة بعد الوأد القديم/ الجديد ، وهي لذلك تستطيع أن تجعل هذا الزمن المشتعل المضطرب طوع أصابع يديها وأن تهدم جدار الصمت العتيد إذ تقول : / **وأخرق جدار الصمت من غير كلفة** / وهي لا تكتفي بذلك ، بل تتبعه بقولها : / **تواصل المخالب انحناءَها في صدره الترابي** / **تشقُّهُ بحسب وجه الأنثى** / **الموؤدة فيه** / .

فهي تحيل الصمت بالتشكيلِ الاستعاري وبطريقة التجسيد إلى رجل حين تجعل له صدراً ، ولكي تُضعفَ هذا الصدر فضلا عن اتساقه مع عملية الوأد أحالته صدراً من تراب لكي كما تقول : تشقهُ بحسب وجه الأنثى/ الموؤدة فيه ، وهنا تذهب الشاعرة للتوظيف القرآني فهي قد تناصت مع قوله تعالى ﴿ **وَإِذَا ٱلۡمَوۡءُۥدَةُ سُئِلَتۡ ۝٨ بِأَيِّ ذَنۢبٖ قُتِلَتۡ** ﴾ (التكوير:٨،٩). وهي لذلك ستنتقم من ذلك الوائد حين تغرس أظفارها

التي أحالتها إلى مخالب لتشديد قوة الانتقام من ذلك الصدر ، الذي هو في أصله تراب ، وهي هنا تذهب للتوظيف الديني بتناصها مع بعض مما جاء في خطبة الوداع للرسول الكريم ﷺ في قوله :(كلكم لآدم وآدم من تراب).

والملاحظ أن الشاعرة قد ذهبت إلى توظيف حالة الوأد التي كان يمارسها الآباء بحق بناتهم قبل الإسلام ، فأطلقت صرخة الاحتجاج لتخرق جدار الصمت الذي يشي بدلالة الخنوع والاستسلام والتسليم للسلطة الذكورية التي صادرت حقوق المرأة قديما وما تزال .

إن صرخة الاحتجاج الطويلة والمدوية التي أطلقتها الشاعرة ، إنما هي تأكيد لمكانة المرأة ودورها العظيم في صناعة الحياة وبنائها ، فهي أصل الأشياء بل هي الحياة وسرّها وجمالها ، ولذلك تقول : / **من هنا** / **آدم** / **لم تحتمل فاكهة السر**/ **وهبوطك لايزال**/ **إنزلقت**/ **تشردت في حيرتي**/.

هنا تتجه الشاعرة إلى القرآن الكريم لتوظف قصة هبوط نبينا آدم عليه السلام من الجنة التي أرادها له الله سبحانه وتعالى .

وهي إذ تتحدث بلسان أُمِّنا حواء ترى إنما هي لسان حال كل النساء ، وكذلك حين توجه خطابها إلى أبينا آدم ترى أنها تخاطب كل الرجال .

وفي هذا المقطع من النص تتفق الشاعرة مع الرأي الذي ذهب إليه قسم من المفسرين الذين يرون أن أكل آدم من تلك الشجرة إنما كان بتأثير من حواء ، ومن هنا تخاطب (حواء الشاعرة) آدم قائلة : / **من هنا** / **آدم لم تحتمل فاكهة السر**/ .

وهي كذلك تؤكد تأثيرها على آدم واستجابته لطلبها ، فهو كما ترى لم يستطع أن يمنع نفسه عن فاكهة السر ، فاستجاب لطلب حواء وعصى أمر الله سبحانه وتعالى ، ويتجلى ذلك العصيان بقوله الحكيم ﴿ **وَلَقَدْ عَهِدْنَآ إِلَىٰٓ ءَادَمَ مِن قَبْلُ فَنَسِيَ وَلَمْ نَجِدْ لَهُۥ عَزْمًا** ﴾ (طه:١١٥).

وأرى أن الشاعرة قد أحسنت التشكيل اللغوي على مستوى الدلالة السيميائية حين قالت : (**لم تحتمل فاكهة السر**) بإقرانها الفاكهة إلى السر بالإضافة، ولوكان الإسناد معكوسا (سر الفاكهة) لما أدى الغرض المنشود، ذلك أن سر الشجرة هو المقصود وفيه تتجلى الحكمة الإلهية وليس ثمارها .

وحين تقول : / **وهبوطك لايزال** / إنما هي تلامس كبد الحقيقة التي لاخلاف عليها والهبوط وإن كان يشي بأكثر من دلالة هنا ، لكنه يتمظهر بعلامة مؤكدة تشير إلى ذلك التأثير الكبير الذي تتركه المرأة بوصفها أنثى في حياة الرجل بأكثر من اتجاه على طول الدهر .

وحين تخاطب الرجل ممثلا بـ (آدم) بقولها (يا أنتَ) فهي تؤكد ذاتها الأنثوية المؤثرة في حياته وسلوكه على الرغم من جبروته وسلطته الذكورية .

وفي مجال المقارنة على مستوى النتائج بينهما تقول : / **أنا ثواب الجنة للجنة** / **وأنت لغة العقاب في النار** / فهي هنا تشير إلى حالة الظلم الذي تعرضت له المرأة ابتداءً من حالة الوأد واستمراراً للزمن الحالي مُحمِّلةً الرجل مسؤولية ذلك ، وكأنها تستحضر قول الله تعالى ﴿ **وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ۝٨ بِأَيِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ** ﴾ (التكوير:٨،٩) فمن هنا يُكافأ المظلوم ويحاسب الظالم ، فضلا عن استحضارها حديث الرسول الكريم ﷺ الذي يؤكد فيه مكانة المرأة بوصفها أُمّاً وهو يوصي أحد الرجال بقوله : (إلزمها فإن الجنة عند رجلها) .

ومن باب الاعتداد بالنفس والشعور بمكانتها الحقيقية تخاطب الرجل : / **تأمل عيني** / **كي تصعد أنفاسك إلى حبل الرجاء** / . ثم تطلب منه أن يغادر كبرياءَه التي تأسست جزافاً على تمجيد سلطته الذكورية مقابل ازدراء شخصية المرأة وكيانها .

وتأسيساً على ذلك تقول : / **لست قابلة للهبوط** / . وهي هنا تذهب إلى التناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿ **قَالَ ٱهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَنِ ٱتَّبَعَ هُدَاىَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَىٰ** ﴾ (طه:١٢٣).

وهي هنا إنما تقصد الهبوط في حياتها الدنيوية ، وكأنها قد اعتبرت من ذاك الهبوط ، فهي في العلو كما ترى ، ولذلك فهي غير قابلة للهبوط ، وبهذا تشير إلى مكانتها على المستوى القيمي الاعتباري الذي تؤكده بقولها : / **هذا الأفق** / **ثوبي الأزلي** / **تلك الشمس وردة** / **نسيتها على خدي** / **لحظة الوجود الأولى** / .

ونرى هنا أن الشاعرة توظف الطبيعة أولا بعنصريها الجامدين (الأفق والشمس) لتأكيد حالة العلو ، وبعنصرها النباتي(الوردة) لتأكيد حالتي اللطف والرقة ، إذ تحيل الشمس إلى وردة تستأنس بخدها ، وهي بذلك إنما أرادت إشراك الطبيعة في تأكيد وجودها وتمثيل قيمتها الاعتبارية .

ثم تتجه إلى الطبيعة بعنصرها الحيواني فتختار منها أرقها وألطفها فتقول : / **كفراشة كسرت حجاب الغيب** / **أرتدي إرادتي** / . فهي إذ تشبه نفسها بالفراشة لتأكيد ذاتها الأنثوية وإثبات حركتها الدؤوبة ، تسعى إلى إبعاد حالة الضعف واكتساب القوة التي تحققت بالفعل الماضي(كسرت) وفاعله المقدر بالضمير (هي) العائد عليها بعد أن شبهت نفسها بالفراشة .

ويتجلى ذلك أيضا بالجملة الفعلية (أرتدي إرادتي) وهو تشكيل استعاري سحبت فيه الشاعرة عملية الارتداء بمستواها الإجرائي من الملبس الحقيقي إلى الملبس الذهني ، فشكلت بهذا الابتعاد صورة ذهنية تشي على المستوى الدلالي بالإصرار وقوة الإرادة ، وفي هذا تسعى لتأكيد حضورها ولذلك تقول : / **بالصمت يسمعني الوجود** / . فتأكيد الإنسان حضوره إما أن يكون على المستوى الصوتي ممثلا بالكلام ، وهذا ماكان للشاعرة

أولا ، وإما أن يكون على المستوى الإجرائي ممثلا بالعمل ، وهذا ما أرادت تأكيده هنا حين أحالت صمتها كلاما مسموعا مؤسسة لذلك بتشكيل لغوي اعتمد التضاد على المستوى اللفظي وبذلك استطاعت أن تؤكد حضورها قولا وفعلا .

ثم تعود لتأكيد مكانتها بوصفها امرأة فتقول : / **في الكينونة الحبلى بوهج النور** / **أنا هاهنا** / **مكنوزة باللطف حد العاصفة** / . فهي تؤكد أنها مولودة من رحم النور في كينونته الأولى ، ولذلك جاءت بضمير المفرد المتكلم (أنا) الذي أعقبته بـ (هاء) التنبيه لتنبه به إلى هذا المكان المقصود الذي حددته بظرف المكان (هنا) .

ثم تذهب لوصف حالها في هذا المكان ، فتخبرنا بأنها مكتنزة باللطف ، ولبيان درجات أو مديات ذلك اللطف تقول : / حد العاصفة . وما يلاحظ أن وصف الشاعرة نفسها بهذه الدرجة الكبيرة من اللطف لايتّسق على المستوى اللغوي مع الدرجة التي قرنته الشاعرة بها إذ قالت : / **حد العاصفة** / ولكنه يتّسق مع ذاتها في جانبه الآخر ، الجانب المتمرد والثائر ، فهي بوصفها أنثى قد حازت اللطف الذي لايمنع أن تحوز معه الانتفاض والتمرد ، فالعاصفة هنا تشي بدلالات الثورة والتغير والطيران ، ويبدو أن الشاعرة مهدت بهذا للآتي الذي تقول فيه : / **سأطير رغم كثافة الأعراف** / **رغم غبار فوضى الوقت** / **لأغدو ما أكون** / . فعملية الطيران بمستواها الإجرائي تشير على المستوى السيميائي إلى الانعتاق والتحرر، وهي هنا ليست أمرا سهلا وإنما في غاية الصعوبة لأنها ستواجه (بكثافة الأعراف) وهي بهذا التشكيل اللغوي جمعت بين نوعين من الألفاظ ، بين ماهو فيزيائي على مستوى الدلالة (الكثافة) وبين ماهو اجتماعي(الأعراف) .





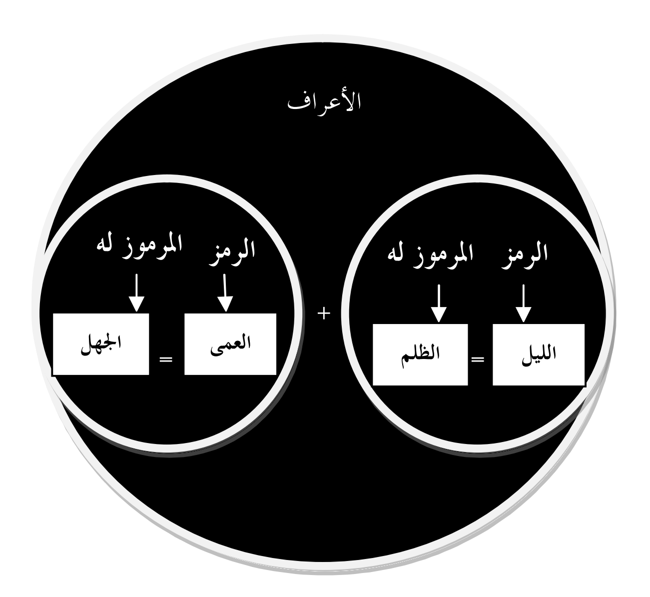
وأرى أن الشاعرة أحسنت التشكيل اللغوي ، فالكثافة تشير هنا إلى ما هو مانع ، ولكي تجعل الأعراف مانعة لعملية الطيران أسندت لها الكثافة وكأنها بهذا التشكيل أحالت الأعراف ضباباً كثيفا حاجباً للرؤية ومانعاً للطيران ، ليس هذا فحسب ، وإنما جاءت بتشكيل لغوي آخر يشي بدلالة المنع على المستوى السيميائي ليعضد التشكيل الأول فقالت : / **رغم غبار فوضى الوقت** / . وهو تشكيل ذهني ذهبت به الشاعرة إلى مديات بعيدة في التجريد ، فهي إذ جعلت للفوضى غبارا بجمعها بين المحسوس والمجرد ، جعلت في الوقت نفسه للوقت فوضى بجمعها بين مجردين ، فأصبح بالنتيجة لفوضى الزمن غبار ، فاشتمل الزمن على الغبار والفوضى وهذا ما عزز من حالة منع الطيران .

ولكنها على الرغم من ذلك قررت أن تطير مخترقة غبار فوضى الزمن وكاشفة ضباب الأعراف الكثيف .

والتشكيلان يشيان على المستوى الدلالي بأعلى درجات المنع والصعوبة ويظهران في الوقت نفسه جرأة الأنثى في الشاعرة وإصرارها على التحدي والتغيير لتصل بالنتيجة إلى مبتغاها فتكون كما تريد وكما تشاء .

ثم تأتي الشاعرة بعد ذلك لرسم صورة الطيران بآلياتهِ الاستعارية ، وتشكيلاته التجريدية موظفة الطبيعة بعنصرها النباتي في ذلك ، فتستعير فعل الطيران بمستواه الإجرائي من الطير إلى العبير بعد أن تشبه نفسها به ، فتستحيل مدركا حسيا شميًّا (عبيراً طائراً) تسند إليه مهمة التغيير استعاريًّا بعد أن تجسده بإسنادها الفعل(يفكُ) له بوصفه الفاعل المقدر(هو) ولكن ماالذي يفك العبير ؟ ومن ماذا ؟ تقول : / **يفكُ قيدَ الليل** / **من زنزانة العمى** / .

هنا تستعمل الشاعرة التشكيل الرمـزي الـذي أرى أنـه الأنسـب في هـذا المكان للإبلاغ بما تريد ، فمهمة الرمز الإبدالية تتيح للشاعر مجـالا رحبـاً يستطيع بوساطته أن يعبّر عما بداخله كما يريد وبالكيفية التي يشاء وهـذه مـن مهمـات الرمـز الـتي يعسـر علـى الشـاعر تحقيقهـا في حـال غيـاب التشكيلات الرمزية ، فالليل إنما هو رمز للظلم الذي جعلـت لـه الشـاعرة قيداً لتسعى في فكّه ، والعمى هو الجهل الذي جعلـت لـه زنزانـة ، فاتسـق العمى مع الليل دالاًّ ودلالة ، وكذلك الأمر يـبن الزنزانـة والقيـد ، وهكـذا تكتمل صورة التشكيل الرمزي رمـزاً ومرمـوزاً لـه ويمكـن تصـوير ذلـك بالرسم أدناه :



أما تشبيه الشاعرة نفسها بالعبير الذي أسندت إليه تلك المهمة ، فأرى أولاً أنَّ مرد ذلك إلى لطفها الأنثوي ورقتها ، هذا على المستوى الشخصي المرتبط بذاتها على المستوى النفسي ، وثانيا أن للعبير على المستوى السيميائي دلالة الانتشار والتحليق وهذا ما يتسق وعملية الطيران آنفة الذكر ويتوافق مع حالة فك القيد بدلالته الاجتماعية ، ولم تكتفِ الشاعرة بتشبيه نفسها بالعبير لكي تؤدي تلك المهمة ، وإنما شبهت نفسها أيضا بصوت الناي إذ تقول : **كصوت ناي/ يهدي محزوناً إلى إيمانه/** .

هنا توظف الشاعرة الطبيعة بعنصرها النباتي أيضاً (القصب) الذي كان ولمّا يزل يُصنع منه الناي ، فتحيل نفسها بوساطته مدركاً حسيًّا سمعيًّا حين تشبهها بصوت الناي الذي تقترن موسيقاه بالشجن أكثر من اقترانها بالفرح ، مايجعلها أكثر مدعاة للتأمل والخشوع ، وهذا ما يتواءم وعملية الهداية التي اضطلعت بها الشاعرة بعد أن شبهت نفسها بصوت الناي بشجنه ذي القدرة التأثيرية التغييرية التي تتمثل بتحول المحزون من حالة الضلالة إلى الهداية التي سيرتقي بها من حالة الحزن إلى حالة الفرح والسرور ، وهكذا استطاعت أن تحيل نفسها إلى أكثر من مدرك حسي ليتسنى لها النهوض بمهمة التغيير على وفق ما تريد .

وفي المقطع الأخير من النص تقول : / **أنا هاهنا / يتجسدُ صوتُ الماضي/ تخرجُ عشتار من مخبئها/ تلمحُ إيزيس/ كنجمة قادمة من صوت العدم/** . فهي بعد أن تؤكد ذاتها المرتبطة بالمكان على المستوى المكاني ، تذهب لتأكيدها على المستوى الزماني بتوجهها نحو الماضي بوصفها أنثى ، فتقيم علاقةً تواصليةً بتوظيفها أسطورتي عشتار وإيزيس ، وهو استحضار وتمثّل لصورة الأنثى بسماتها العظيمة ومكانتها الراقية ، فما معروف عن عشتار أنها عند السومريين قد حازت كل الصفات الأنثوية ، وعند البابليين هي إلهة الأنوثة والخصوبة ، وهي الإلهة الأولى أم الحياة

وترمز إلى التضحية والحب والجنس والجمال ، أما إيزيس فهي عند المصريين القدامى إلهة الأمومة والخصوبة والطبيعة والسحر ، وهي ربة القمر وإلهة كل البدايات .

إنّ توجه الكتاب والشعراء نحو الرموز والأساطير وتوظيفها في نتجاتهم الأدبية يجعلها أكثر ثراءً على المستوى الفني وأكثر فاعلية وسطوعاً ، ويمنحها القدرة على التجاوز والتواصل بالارتداد إلى الماضي لخلق مستقبل أفضل . و«استخدام الشاعر المعاصر للأساطير يهدف إلى تحقيق غايات عديدة ، إذ يطمح فيها إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة ، وإلى التصريح بتبرمه في أخطر القضايا وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض ، وإلى رفض قوانين القهر والصراع وكشف مايخفيه في نفسه من انكسارات حضارية راهنة ، مستعينا في ذلك كله بالرموز الفنية التي تجعل التجربة الشعرية حية ، تؤثر في المتلقي فتخرجه من قهر قناعاته إلى تأمل جديد ، يحاول مع الشاعر إعادة تشكيل العالم الأفضل»[(١)].

ثم تختم الشاعرة نصها بقولها : /**أنا الأنثى**/ **والوجود**/ **حقيقتي اللانهائية**/ . وهي هنا إنما أرادت أن تجعل تأكيدها لذاتها الأنثوية الممثلة لكل الإناث والناطقة باسمهنَّ خاتمة لخطابها الشعري ، تلك الذات المقترنة بالوجود الكوني والإنساني بوصفها امتداداً وتمثّلاً للذات العشتارية والإيزيسية بكل صفاتها وخصائصها ، ولذلك فهي موجودة لاتزول وبقاؤها لانهاية له فهو بقاء الوجود المقترن بوجودها ، فهي أصل الوجود وكنهُه وجوهره .

* * *

(١) الأسطورة في شعر السياب : دكتور عبد الرضا علي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ط١ ، بغداد ، ١٩٧٨م ، ص٢٥ .





أنسنة الجبل في قصيدة
«جَبل تَرَناكي»
للشاعر باسم فرات

«جَبل تَرَناكي»

يتيمًـــا أقـــفُ أمـــامَ البحـــرِ

يرمي بوجهي عويلَـــهُ وظلامَـــهُ

كـــل آنٍ

حتى تخثّرَ الدمُ علـــى ســـفوحي

والخضرةُ انبثقت بصـــحبةِ الأزلِ

يتيمًـــــا

أقـــــفُ أمـــــامَ البحـــــرِ

نـــــــهاراتٌ تـــــــــهطلُ

وكـــم مـــن فصـــولٍ تتنـــزّهُ

في جســـدي

على جبـــيني

حقـــولُ القطـــنِ تتبـــاهى

والطيـــــورُ تلـــــوذُ بي

بُعَيْدَ كلِّ خسارةٍ لها مع الأمـــواجِ

تلتـــفّ حـــولَ عُنُقـــي الغيـــومُ

قـــــــــلادةً للوقـــــــــتِ
وشاهدةً على معـــاركَ مهجـــورةٍ
أمطاري خارجةٌ علـــى القـــانونِ
وشــــــلالاتي نزيــــفٌ يهــــدرُ
على كفــيّ تســتريحُ الغابــات
وفي أســــــفلِ الســـــرةِ
ما يُغري الوعولَ بأشياءَ لا يمكـــنُ
البوحُ بـــــها
كلّمــــا حاصــــرتني الريــــاحُ
أستنجدُ بـــــهيبتي
فتطــــلُ شـــامخةً علـــى الأفـــقِ
الأفـــقُ ذاتُـــه يتقـــرفصُ تحـــتي

في البدء أقول : إن الشاعر اختار العنصر الجامد من بين عناصر الطبيعة بل أكثرها جموداً ليكون محوراً لنصه الشعري ، ولقد تمكن أن يجعل الجبل على المستوى الدلالي يُوحي بدلالات متنوعة أسست لتشكيل النص بمستواه الفني ، ففي هذا النص يرسم لنا الشاعر صورةً بل صوراً متعددة لجبل تَرَناكي على وفق رؤيته الشعرية التي تأسست على تخيّل متنوع الاتجاهات تأتّى من استعماله لأساليب بلاغية متعددة أفضت إلى هذه التشكيلات الصورية ، فهو مرة يستعمل التجسيد وأخرى التشخيص فيحيل الجبلِ إنساناً يتوافَرُ على جسد بوجه وساقين وجبين وعنق وكفين ولسان أنطقَهُ ليصوّرِ نفسَهُ على وفق رؤيته الشعرية ، أو يمكننا القول إن لسانه إنما هو لسانُ الشاعر نفسه ، فها هو الجبل يحكي حكايته فيبدأ قائلاً : / **يتيماً أقفُ أمامَ البحرِ**/ .

وهنا أردتُ الوقوف عند لفظ اليتيم فأقول : أما كان بإمكان الشاعر أن يُبدلَ لفظ اليتيم بـ (الوحيد) فيقول : وحيداً أقف أمام البحر ، أقول : إن الشاعر هنا قد اختار الأصوب على المستويين اللغوي والعاطفي . ذلك أن اليُتم يختلف عن الوَحْدِ على مستوى الدلالة فهو أوسع معنى وأكثر دلالة ، فالوحد من معاني اليتم أي الانفراد ولكن الإضافة في اليتم تكمن في أن اليُتمَ يكون نتيجة للفقد أما الوحدة فهي ليست بالضرورة كذلك ، وعلى هذا الأساس فاليُتم يشي برائحة الحزن التي أرادها الشاعر أن تسربلَ الجبلَ فضلاً عن الانفراد .

ومثلما أنْسَنَ الشاعرُ الجبلَ يؤنسِنُ الجبلُ البحرَ ليؤكد على المستوى المكاني المعاناة التي يسببها له البحر بتأثير قربهِ منه .

وإذ يستمر الجبل بسرد حكايتهِ يؤكد كبرَ حجمهِ واتساعهِ وأهميتهِ إذ يقول : **وكم من فصول تَتَنَزَّهُ على جسدي** / **ففي جزء منه وبالتحديد في جبهته كما يقول** : / **تتباهى حقول القطن** .

أما عن الطيور فيقول : / **والطيور تلوذ بي بُعَيْدَ كلِّ خسارةٍ لها مع الأمواج** / فالطيور إذن تلجأ إليهِ ويكون ملاذها الآمن بعدَ أن تخسرَ مكانها في البحر عندما ترتفع أمواجه ، وفي هذا تصوير حسي بصري يعقبه تصوير حسي بصري آخر ، إذ يقول : / **تلتف حول عنقي الغيوم** / ثم يذهب إلى تشبيه هذه الغيوم بالقلادةِ وهو تشبيهٌ موفقٌ مؤسس على مستوى تجريدي حين يعلق القلادة بالوقت فيقول : / **قلادةً للوقتِ**/ وهنا إشراكٌ للمستوى الزماني في التشكيل الصوري ، ذلك أن الغيوم المشبّهة بالقلادةِ على عنقِ الجبل لا بدّ لها أن تزول بتغير المناخ .

وفي قوله : / **أمطاري خارجةٌ على القانون** / تتشكل صورةٌ حسيةٌ بصريةٌ متحركةٌ تؤكد غزارة المطر وتفاوت أوقاته وكمياته وتشي بتنوع مناخي مستمر يجعل سقوط الأمطار على هذا الجبل خارجاً عما هو مألوف .

أما في قوله : / **وشلالاتي نزيفٌ يهدر**/ هنا وبأسلوب التشبيه المحذوفة أداته ليكونَ المشبّهُ أكثر قرباً من المشبهِ به ، يشكّل الشاعر صورةً حسيةً



مشتركةً بصريةً سمعيةً متحركة ، فالشلالات نزيفٌ يهدر وليست هي كالنزيف وفي الجملة الفعلية (يهدرُ) وصفٌ صوتي حركي لصورة الشلالات .

إن هذا التشكيل يشي بِحالةٍ من الحزن العميق الذي تتمدَّد جذوره عميقاً في جسد الجبل وكأنهُ إنسانٌ يصفُ معاناتهُ ومواجعه .

وفي جزء آخر من جسد هذا الجبل الكبير تنبسط الغابات بأشجارها الوارفة إذ يقول : /**على كفيّ تستريح الغابات** / وهنا تأكيد لدلالة الاتساع أيضاً المؤسس على تصوير حسي لوني أسهمت الطبيعة بعنصرها النباتي في تشكيله ، أما في أسفلِ سرّةِ هذا الجبل فهناك كما يقول : / **ما يغري الوعول بأشياء لايمكن البَوح بها** / .

وهنا لا بدَّ من التساؤل لماذا تختار الوعولُ هذا الجزء من جسد الجبل بالتحديد لتمارس فيه أشياء لايمكن البوح بها ؟ ألأنّـهُ تحت السرّة فيكون مغرياً لها ، وهل هذه إلاّ وعول بشرية ، وهل الجسد إلاّ جسدٌ بشريٌّ .

في المقطع الأخير من النص يؤكد الجبلُ ذاتَهُ وشموخَه إذ يقول : / **كلما حاصرتني الرياح/ أستنجدُ بهيبتي/ فتظلُّ شامخةً على الأفق/ الأفقُ ذاته يتقرفص تحتي**/ .

إن اختيار الرياح لمحاصرة الجبل كان موفقاً ، وذلك لإظهار حالة التكافؤ أو التوازنِ في القوة والصلابةِ بينهما ، فهو الجبل وهي الرياح ، وحين يشتدّ عصفُها وحصارها له ، فهو إنما يستعين بهيبتهِ عليها وليس بسواها . وهنا تأكيد للذات وإعلاءٌ لشأنها ، فهيبتهُ لاتخذلهُ ، فتنتصر له وتعلو بعلوّهِ سامقة على الأفق الذي يتصاغر فيرمي بنفسه أمام هيبته وشموخه .

وأرى في الختام أن أقول : إن في أنسنة الشاعر لهذا الجبل ، وخلع هذه الصفات الإنسانية عليه ما يشير إلى أنّ الشاعر استطاع برؤيته الشعرية وبمقدرته الفنية أن يخلع الصفات الإنسانية على الجبل فيصورهُ إنساناً وليس جبلاً .

* * *



الدلالة الزمنية في التشكيل الشعري
نص «ارحل إليَّ»
للشاعرة جنان الصائغ

«ارحل إليَّ»

انتظرُتــــكَ بـــــهاجسِ الســـاعةِ

وقلـــــــقِ المســــــافاتِ

حـــتى بكـــت محطـــاتُ صـــبري

....

مـــــا ذنـــــبُ الـــــذكريات

كـــــي يحاصـــرَها نســـيانُك

....

ارحـــــــــــــــــلْ إليَّ إذاً

قبـــــلَ غـــــروبِ الأمـــــل

في هذا النص حين تقول الشاعرة : / **انتظرتُكَ بهاجس الساعةِ** / **وقلق المحطات** / . فهي هنا ترسم لنا حالة الانتظار التي تعيشها وهو تصوير تجريدي تعاضد على تصويره المستويان الزمني ممثلاً (بالساعة والمسافات) والنفسي ممثلاً بحال الشاعرة ومرد التصوير التجريدي هنا يعود إلى استعمال الشاعرة التركيبين الإضافيين التجريديين (هاجس الساعة) و(قلق المسافات) وهما تشكيلان شعريان تحصلا بطريقة التجسيد

إذ أضفت الشاعرة الشعور الإنساني على ما هو ليس بإنسان فجعلت للساعة هاجسا وللمسافات قلقا بإضافتها مجرد إلى مجرد في التشكيليين الأول والثاني .

وتستمر الشاعرة في رسم صورة الانتظار هذه إلى اكتمالها حين تقول : / **حتى بكت محطات صبري** / . ومرحلة الاكتمال أو الانتهاء هنا يمثلها الحرف (حتى) فهو حرف جر بمعنى (إلى أن) يدل على انتهاء الغاية على المستوى الزمني ، ولكننا نتساءل عن الكيفية التي اكتملت بها الصورة ولماذا ، وتأتي الإجابة على سؤالنا هذا في تأملنا لهذا التشكيل الشعري المتضمن صورة اكتمال الانتظار : / **حتى بكت محطات صبري** / . فمرحلة الانتظار في هذا التشكيل الشعري قد وصلت ذروتها وآلت إلى نهايتها على المستوى الزمني المقترن بالمستوى النفسي الذي كان هو الأساس والدافع الأول في رسم صورة الانتظار هذه .

والتشكيل هنا تجريدي استعاري اعتمدت فيه الشاعرة الاستعارة المكنية المؤسسة على التجسيد في رسم تلك الصورة التجريدية حين جعلت لصبرها محطات بالتركيب الإضافي (محطات صبري) الذي تحصل من إضافة محسوس إلى مجرد ثم ذهبت إلى أنسنة المحطات حين أتت بالفعل الماضي (بكت) وجعلتها فاعلاً له ، فقرنت فعل البكاء الذي يتصف به الإنسان على المستوى الإجرائي بالمحطات عن طريق التجسيد الذي جعلت فيه محطات صبرها تبكي وكأنها إنسان بالاستعارة المكنية .

وحين تقول في تشكيل شعري آخر : / **ما ذنب الذكريات كي يحاصرها نسيانك** / . هنا تثير الشاعرة تساؤلا بوساطة ما الاستفهامية فيتعاضد المستويان النفسي والزمني أيضا في عملية التشكيل فيثبت المستوى النفسي ممثلا بحال الشاعرة ويتغير المستوى الزمني ليذهب باتجاه الذكريات والنسيان ، وهما تشكيلان استعاريان تجريديان : الأول





إضافي (ذنب الذكريات) وفيه اعتمدت الشاعرة التجسيد حين خلعت ما يتصف به الإنسان وهو الذنب على الذكريات ، فجعلت لها ذنبا بإضافتها مجرد إلى مجرد .

أما التشكيل الثاني (يحاصرها نسيانك) فتكون من جملة فعلية متصلة بالتشكيل الأول بوساطة الضمير(ها) العائد على الذكريات ، وهو تشكيل استعاري تجريدي حركي جاءت حركيتهُ من إسناد الفعل المضارع (يحاصر) الذي يشي بالحركة على المستوى الإجرائي إلى الفاعل المجرد (النسيان) عن طريق التجسيد ، فاقترن فعل محاصرة الذكريات ممثلا بالضمير (الهاء) بالنسيان فأصبحت الذكريات بهذا التشكيل الاستعاري متصفة بفعل المحاصرة التي يتصف بها الإنسان

وحين يتعالى الإحساس العاطفي تعود الشاعرة إلى حيث ابتدأت قصيدتها فتقول : / **ارحل إلي إذاً** / . وفي هذا يتساوى عندها المبتدأ والاختتام ويتجلى على المستوى الدلالي ثبات الموقف العاطفي وتأكيده وعلى المستوى التشكيلي الجِدّةُ في الانحراف عما هو مألوف ، إذ أن المألوف في عملية الرحيل بمستواها الإجرائي أنها تشي بالابتعاد وبه يكون قول الشاعرة (ارحل عني) ولكنها خرجت عن ذلك حين طلبت أن يكون رحيله إليها ، بعد أن تأكدت وتيقنت بأنه قد قرر الرحيل فأباحته له بمستواه الإجرائي تآزراً مع رغبته في ذلك ، ولكنها في الوقت نفسه طلبت أن يكون رحيلُهُ إليها وليس عنها ، وهذا ما تأكد أيضا بحرف الطلب والجزاء إذاً وقد جاء طلبها مقترنا بما هو محدد على المستوى الزمني فقالت : / **قبل غروب الأمل** / . وهو تشكيل استعاري إبدالي أبدلت فيه الشاعرة ما هو مألوف (الشمس) بما هو بعيد عنه (الأمل) فتحققت الشاعرية في القول بهذا الإبدال اللفظي الذي يتضمن على المستوى الدلالي دلالة رمزية تشي بالضياع والفقدان .

ومما يحسب لصالح هذا التشكيل الشعري الثلاثي أن ألفاظه الثلاثة تتضمن دلالة زمنية فـ (قبل) ظرف زمان و(الغروب) يتضمن دلالة زمنية محددة ومعروفة وقد يأتي ظرف زمان إذا ما أُريدَ ذلك ،أما (الأمل) فدلالتهُ الزمنيةُ تتمثلُ باقترانه بما هو مُستقبَلٌ من الوقت .

* * *

مستويات التلون الزماني
في قصيدة «فجر الأمنيات»
للشاعر رضا الخفاجي

«فجر الأمنيات»

مُنـُذُ فَجـِرِ القصـيدةِ

كُنّـا نعـانِقُ أَحلامَنـا

نَسـتقي لغـةً مِـن ينابيعنـا !

يسـتفِزُ الهُيـام طفولتَنـا !

نتوغَّـلُ في رعشـةِ الوجـدِ ،

في لحظـةٍ

قَلمـاَ أَدركتـها هواجِسُـنا

مُنـذُ فَجـِرِ القصـيدةِ

والأُمنياتُ يُـداهمها خَطـرُ المـوتِ

أو خَطـرُ الصَـمتِ

أو خَطـرُ الوقـتِ . . . . . .ثُـمَّ

انتبـهنا إلى حالـةِ اللاقـرار

عنِـدها ، أدركَ العُمـرُ محِنتَـهُ

والمواسمُ ، هَبَّتْ رياحُ الظنونِ بـها ،..

هتفـت لحظـةُ الاختِبـار!!





أَيُّهـــا العُمـــرُ

يـــــا محـــــنتي في الوجـــــودِ

ويــــا زورقــــــي في العبُــــورِ

إلى حالـــــــــةِ الانبِهــــــــار !!

أيـــُّها العُمــرُ

رِفقاً بـــما يتبقى مِنَ الأُمنياتِ الصِّغار

في هذه القصيدة يشكل الشاعر نصه على أساس من المستوى الزماني الذي يتركز على جانبي النص : الشاعر وقصيدته ، ويتجلى التلون الزمني في هذا النص في جانبه الأول في الشاعر عمراً وفي جانبه الثاني في القصيدة ولادة ، وما بينهما تتشكل مفردات النسيج النصي المتنوعة ، فمثلما للقصيدة فجرها فإن الطفولة على الجانب الآخر تمثل فجر العمر عند الشاعر .

وبما أن القصيدة هي حلم الشاعر لذا جعل حبل الزمن موصولا بينهما فقرن بين ولادة القصيدة وبين الحلم حين قال : / **منذ فجر القصيدة** / **كنا نعانق أحلامنا** / ويتجلى الوصل الزمني هنا بظرفي الزمان (منذ وفجر) وبدلالة الاستمرار الزمني المتحصلة من الفعل المضارع (نعانق) ومن لفظه (أحلامنا) التي تتأثث في حضن الزمن ، وفي هذا يبتنى الشاعر تشكيله الشعري على أساس من التوحد بين أطراف التكوين الشعري (الشاعر والقصيدة والحلم) منصهرة في بوتقة الزمن .

ويبقى زمام الشاعر بيد الزمن ولكن يمضي به حيث تريد القصيدة فيقول : / **نستقى لغة من ينابيعنا** / **يستفز الهيام طفولتنا** / **تتوغل في رعشة الوجد**/ . فهنا تتشكل مفردات النسيج النصي متمثلة بـ (اللغة والينابيع والهيام والطفولة والرعشة والوجد) بمجرياتها التكوينية على وفق

رؤى الشاعر على المستوى الزماني المتحصل بالدلالة الآنية والمستقبلية للأفعال المضارعة (نستقي و يستفز ونتوغل) .

وحين النظر إلى مجريات الحدث الشعري التي وجهتها فكرة النص لتقصي التشكيلات الشعرية بأساليبها على المستوى اللغوي البلاغي ، نرى أن الشاعر اعتمد الجمل الفعلية لرسم حركية الحدث الشعري ليحيل بوساطتها استعاريًّا ما هو مجرد إلى محسوس فأنسنَ الأحلام ليبسر عناقها حين قال : (نعانق أحلامنا) فأحال اللغة إلى ماء ولتخصيصها قرنها بالينابيع ليسهل عملية شربها فقال : (نستقي لغة من ينابيعها) وأحال أيضا الهيام الذي هو مجرد إلى محسوس ليسند إليه عملية الاستفزاز المختصة بالإنسان فقال : (يستفز الهيام طفولتنا) وكذلك فعل مع (رعشة الوجد) ليسهل عملية الدخول فيها وتقصيها حين قال : (نتوغل في رعشة الوجد).

ثم يذهب الشاعر لرسم صورة القلق الشعري والتوجس الإنساني فيأتي ذلك متشكلاً على المستوى الزماني أيضا فيقول : / **منذ فجر القصيدة والأُمنيات يداهمها خطر الموت** / **أو خطر الصمت أو خطر الوقت** / . فأمنيات الشاعر وأحلامه كانت هدفا للزمن السلبي المتمثل (بالموت والصمت والوقت) المقترنة كلها بسلبية الزمن التي حققها اللفظ أخطر بتعلقه بتلك الألفاظ بطريق الإضافة .

وفي هذا يمهد الشاعر للانتقال إلى الجانب الآخر متمثلاً بعمره فيقول : / **عندما أدرك العمرُ محنته** / **والمواسم هبت رياح الظنون بها** / **هتفت لحظة الاختبار**/ .

هنا في هذا الحين من الزمن يتنامى قلق الشاعر وتزداد هواجسه سطوة فيجعل للعمر محنة وللمواسم رياح ظنون ولموقفه لحظة اختبار .

ثم يقود الشاعرَ قلقُهُ المتشكل زمنيا والمؤسس على ضعف إنساني مشروع ليستدر عطف الزمن متمثلا بسني عمره وهي تغذي السير إلى الضفة الأخرى التي يغمرُ الشاعرَ انبهارُها حيث يمتطي العمرَ زورقاً في العبور ، لكن الشاعر كأي إنسان آخر يعلن عن تمسكه بالحياة إذ يقول : / **أيها العمر رفقا بما تبقي من الأمنيات**/ وكأنه يريد تعطيل حركة الزمن وإيقافه فكأنه يقول : تمهل أيها العمر فما زال متسع للأمنيات .

*   *   *

الرمز وتمظهرات الإبدال اللفظي في الأشجار لاتغادرُ أعشاشها للشاعر الدكتور سعد ياسين يوسف

(١)

الأعشاشُ التي أمطرَها الخريــفُ
بوابـــــــلِ الـــــــذهولِ
فتشـــــظتْ
علـــــى يـــــدِ الغيــــابِ
غــــادرتْ مســـلةَ الخلـــودِ
متنكبـــةً ســـاريةَ الفجيعــــةِ
لترفـــرفَ واطئـــــةً علـــــى
مشــــارفِ حلمِهـــا الـــذي
اســــتحالَ قفصـــاً بمرايـــا
زائفـــة ...
لا تعكـــــــسُ خضـــــــرة
حقـــــــولِ الأســــــــى
المرتبكـــــــةِ بالثمـــــــارِ
ولا تســـتمعُ لأنـــينِ ابتـــهالاتِنا
التي تـــدثرتْ ببريـــقِ أســـئلةِ

عيونِ أطفالِنــا المحلِّقــةِ فوقَنــا
كلمــا غــابَ قمــرُ المســرة
وهاجَمتْنا أســرابُ الغضــونِ
رَكضنــا في حقــولِ المرايــا
خجــلاً مــن الضــوءِ . . .
....

(٢)

المحلقــونَ بــينَ النخيــلِ
يكتــوون بغربــةِ الغيمــةِ ،
«مطــــر السَّــــوءِ»
الــذي أمطرتــهم إيــاهُ
فُؤوســاً . . .
تلــجُّ بــذَبحِ أشــجارِنا
مــن الجــذورِ إلى الجــذورِ
غير أنــها كلَّما سقطتْ من عليائِها
شــجرةٌ
وارتفعَ غبــارُ الأرضِ مــن تحتِهــا
وارتــجَّ رأسُــها بأســفلتِ
مخالــبِ الظــلامِ
وفــاحَ منــها عطــرُ الــدَّمِ ،

والأمنيـــــــاتِ الوئيـــــــدةِ
لفّـــــتْ أغصـــــانَ أُمومتِهـــــا
علـــــــى الأعشـــــــاشِ
وحكـــــتْ لهـــم حكايـــــةَ
البدءِ . . . . . .
قبـــل أنْ تغمـــضَ خضرتـــــها ،
وتنـــامَ . . . .
حالمـــــةً . . .
بأصابعِها تخترقُ عـــينَ الأســـفلتِ
عَميقـــــاً . . .
لتعــــــودَ إلى نشـــــأتِها الأولى
....
....

(٣)

الأعشـــــــاشُ . .زَغَـــــــبٌ
تفْــــــتَحُ ورودَ دفئِهـــــــا
تحـــــــدّقُ في المـــــــدى
والمدى . . . جنونٌ فادحُ الأجنحةِ
كلمـــا همّـــتْ بتحليـــقٍ . . .
باكرتــــــها الأســــئلةُ

أحلامُنـــــــا الوئيـــــــــدةُ

تلك الـــتي قتلتْهــا المـــداراتُ ،

الشـــــــوارعُ المحتقنـــــــةُ ،

وجـــــــومُ الجـــــــدرانِ ،

ســـــــكاكينُ الانتظـــــارِ ،

السُّفنُ العائدةُ بجثـــثِ انتصـــاراتِنا

المثخنـــــــــةِ بالتَّهويـــــــــلِ

وهـــي تلفـــظُ آخـــرَ إشـــاراتِها

نحـــــوَ أفـــــقِ الأُرجـــــوانِ .

مـــــــــــدارُ البحـــــــــــرِ

وحبـــــالُ المراكـــــبِ الّـــــتي

لّمـــــا تـــــزلْ في أعناقِنـــــا ،

لـــــن تـــــؤولَ إلا لحلـــــمٍ

نظـــلُّ نـــــهفو لغُصـــنِ طَيفـــهِ

المُتــــأرجحِ بـــين أرضٍ كانـــت

و أخــــرى لـــــن تكـــــون .

مما عرفت عن الشاعر الدكتور سعد ياسين يوسف أن هناك من الدارسين من أسماه بشاعر الأشجار ، ولقد لفتت انتباهي هذه التسمية ، ولم يسعفني الوقت للاطلاع على إصدارات الشاعر السابقة لتحري مرد تلك التسمية ، ولكني في حدود هذه المجموعة الشعرية أرى أن التسمية كانت في محلها المناسب ، فهذه المجموعة بدءاً من عنوانها وانتهاءً

بعنوانات قصائدها كانت مصاديق لتلك التسمية ، إذ شكل اللفظ أشجار أغلب عنوانات المجموعة ، وبنظرة إحصائية وجدتُ أنَّ نصوص المجموعة لا تخلو من هذا اللفظ أو ما يحملُ دلالتهُ .

وفي مقاربة سيميائية للعنوان(الأشجار لا تغادر أعشاشها) بوصفه (نصًّا عتباتيًّا موازياً) أستطيع القول : إن الشاعر بِانتقائه لهذا العنوان الذي هو في الأصل عنوانٌ لواحدٍ من نصوص المجموعة ، استطاع أن يجعل هذا العنوان مشيرا سسيميائيًّا يشي بدلالات نصوص مجموعته كلها .

وفي تحليلنا للعنوان بمستوياته المختلفة ابتداءً بالمستوى المكاني نجد من العلامات ما يشير إلى الثبات والتجذر ويُستشَفُّ ذلك أولا : من اختيار الشاعر للفظ (الأشجار) والابتداء به ، فالشجرة ثابتة وثبوتها متأتٍ من تغلغل جذورها في التربة بعيداً ، ويتجلى الثبات ثانياً في الفعل المضارع المنفي (لا تغادر) .

أما على المستوى الزماني ففي هذا الفعل المضارع المنفي ما يشير إلى دلالة الثبات في الزمن الآني امتداداً إلى الزمن الآتي ، وتتأكد صفة الثبات أيضا في المستوى اللغوي في فرعه النحوي ، فقد تشكل العنوان من جملة اسمية والأسماء مثلما هو معروف تحمل دلالات الثبات والاستقرار ، وعلى المستوى الدلالي فإنّ ما يلفت النظر في هذا العنوان ، أنَّ الشاعر شكَّلَهُ على أساس مما يمكن أن نسميه هنا التشكيل الإبدالي اللغوي فقال : (**الأشجار لا تغادر أعشاشها**) .

والإبدال على مستوى التشكيل اللغوي بمستواه اللفظي هنا تأكد من حالة المغادرة بمستواها الإجرائي التي تجسدت بالفعل المضارع المنفي (لاتغادر) الذي تعلَّق في هذا التشكيل بالأشجار إسناديًّا ، ذلك أنَّ الفاعل المقدر إنما هو عائد عليها فجعل الشاعر الأشجارَ الثابتة الراسخة فضلاً

عن أنها المكان الأول والأوسع جعلها قابلة للحركة والتغيير من خلال حركية الفعل (تغادر) بمستواه الإجرائي وأسند حالة الثبات لما هو أحق بالتغيير (الأعشاش) بوصفه مكانا جديدا فهو مستوطن في مكان سابق لوجوده ، ثم إن الأعشاشَ على المستوى السيميائي تشير إلى منشئها وهي الطيور وكأنَّ الشاعر في نهاية الأمر أراد أن يقول إن الأشجار لا تغادرُ طيورَها ، وهذه هي حقيقة الإبدال اللفظي في التشكيل اللغوي .

والأشجار على المستوى السيميائي تشي بالثبات والاستقرار المؤسسين على علاقتها بما سواها مما هو قابل للتغيير وعدم الثبات ، فقد تكون الأشجار الأوطان أو الآباء أو الأمهات فهذه جميعها تتسم بصيغة الثبات قياسا بعلاقاتها بمن هو أقرب لها في سلم درجات القرب . هذا أولا أما الأمر الآخر في المشير السيميائي للأشجار هنا فيتمثل في صفة التمسك أو عدم التفريط ، فالأوطان حين يغادرها مواطنوها تبقى متمسكة بهم وتظل أحضانها الملاذ الدافئ لهم ، وكذلك الأمر فيما يخص الآباء أو الأمهات عندما يفارقهم أبناؤهم .

هذه هي قراءتي للعنوان الذي كان الشاعر موفقا في صياغته بهذا النحو ، وهو ردي في الوقت نفسه على من تمنى على الشاعر لو أبدل العنوان فقال (الأعشاش لا تغادر أشجارها) معللا ذلك بملازمة الأشجار لحالة الثبوت فهي لا تغادر إنما ما يغادر هو الأعشاش بحسب رؤيته في قراءة سطحية فوقية .

وفي قراءتنا لقصيدة (**الأشجار لا تغادر أعشاشها**) وهي القصيدة التي شاء الشاعر موفقا أن تكون عنواناً لمجموعته الشعرية التي ابتدأها بهذه القصيدة التي يقول في مستهلها : / **الأعشاشُ التي أمطرَها الخريفُ بوابلِ الذهولِ** / .

في البدء أقول إن الشاعر ذهب إلى اجتراح رموزهِ الخاصةِ ليُحمِّلها على المستوى السيميائي إشارات تتضمنُ مصاديقَ الغاية الشعرية التي سعى إلى تحقيقها بتشكيلاته الشعرية . ففي الحقيقة إن الأشجار والأعشاش والخريف هنا هي ليست ما عهدنا وعرفنا في حياتنا ، وإنما هي رموزٌ تأثَّثتْ في وجدان الشاعر ليؤسس من خلالها تشكيلاته الشعرية المصورة . وهنا استعمل الشاعر الأعشاش رمزاً للبيوت ، والطيور رمزاً للناس ، والخريف رمزاً للقسوة وهذا ما سوّغهُ قوله فيما بعد / **بوابل الذهول** / **فتشظت على يد الغياب** / . والملاحظ أن الشاعر حاولَ أن يوائم بين المستويين الزماني والمكاني في تشكيلاته الشعرية ، فتمثل المستوى الزماني بالخريف في قسوة أمطاره التي تشير سيميائيا إلى الحزن والابتلاء، وتمثل أيضا بالغياب الذي جاء نتيجة لما سبق . أما المستوى المكاني فتمثل بالأعشاش في إشارة إلى البيوت وفي التشظي إشارة إلى التفرق والارتحال .

وعلى المستوى البلاغي فإن الشاعر استعمل التشكيل الاستعاري ، فاستعار المطر من الغيوم إلى الخريف ، واستعار الوابل من المطر إلى الذهول ، ليشكل بذلك صورة تجريدية تحصلت من اقتران المحسوس (المطر) بالمجردين (الخريف والذهول) لتتحصل بنتيجة ذلك حالة التشظي التي تشير إلى حالتي التفرق والارتحال اللتين قصدهما الشاعر حين قرن هذا التشظي بالغياب الذي استعار له اليد في تشكيل استعاري أيضا (يد الغياب) فأنسن الغياب تجسيداً حين استعار له اليد التي قرنها به إضافيًّا ليسند لها عمليتي التفرق والارتحال بمستواهما الإجرائي ، وهذا الغيابِ الذي وصفه الشاعر بالتشظي إمعانا في رسم صورة قسوته التي تتضحُ صورتها من خلال الوصف للمكان الأول متمثلا بالوطن ، والمكان الثاني الذي يمثل مكان الغربة الاضطرارية ، وكأنها الرحلة من الحياة إلى



الموت ، وما يؤكد ذلك التشكيل الوصفي الاستعاري لحالة الارتحال تلك إذ يقول الشاعر : / **متنكبةً سارية الفجيعة** / . إنها حالة التشظي والانتقال من حالة العلو إلى الأسفل التي يؤكدها بقوله : / **لترفرف واطئةً على** / **مشارف حلمها الذي استحال قفصاً** / **بمرايا زائفة** . . ./ .

هنا رسم الشاعر صورة الوطن البديل بحس وطني واجتماعي ابتدأ بالهبوط ليصل إلى حد الاستحالة إلى قفص ، لأن صورة ذلك الحلم إنما تصورت انعكاسا بمرايا زائفة وليست حقيقية ، ويعلل لذلك بقوله : / **لا تعكس خضرة** / **حقول الأسى**/ **المرتبكة بالثمار**/ . والشاعر هنا أراد رسم صورة المكان الجديد فذهب إلى تصوير ذلك مستعملا المرآة ولقد كان موفقا هنا حين أراد لها أن تكون الوسيط في التصوير ، وكأنها أعين الناس الآخرين الذين يحاولون تجميل أماكن الهجرة للآخرين ، لذا جاء بهذا التشكيل الاستعاري اللوني التجريدي فهذه المرايا لا تعكس خضرة حقول الأسى ، فهو قد جعل للأسى حقولاً وللزيادة في ذلك جعل تلك الحقول مخضرة للدلالة على كثرة الأسى ، وزيادة في المبالغة جعل تلك الحقول (حقول الأسى) مرتبكة بالثمار ، وما يعزز صورة ذلك الأسى الابتهالات والتضرع المقترنان بأحاسيس الأطفال وتساؤلاتهم التي يضيع صداها في الريح فلا من مجيب .

وحين تبتعدُ الأحلامُ وتتوارى الآمالُ ويتسامى التوترُ النفسي بغياب المسرة والابتهاج تستحيلُ غصونُ الأشجار بما ترمزُ إليه إلى أسراب مُهاجِمةٍ تجعلُ الناس يلوذون بحقول الأسى التي صورتها المرايا الخادعة ، وكأنهم بذلك يتجاوزون حالة الخجل التي أنتجتها خيبةُ ملامسة الأحلام الوردية ممثلة بالضياء المزعوم .

ويعتمد الشاعر الإبدال اللغوي على المستوى اللفظي ليجترحَ دلالة خاصة مختلفة عن السائد ، حين يجعل الاكتواء بالمطر بديلاً عن الاكتواء

بالحرارة بقوله : / **المحلقون بين النخيل/ يكتوون بغربة الغيمة/ مطر السوء/ الذي أمطرتهم إياه / فؤوساً تلجُّ بذبحِ أشجارنا / من الجذور إلى الجذور/** .

لقد رحَّلَ الشاعر استعاريا حالة الاكتواء بنار الغربة وهو المألوف إلى الاكتواء بغيمة الغربة التي حمَّلها المطر لتأكيد حالة الشمول ، وهو ليس مطراً عاديا إنما هو مطر سوء قرنه إسناديًّا بالفؤوس فأحال بذلك الفؤوس إلى غيمة محملة بمطر السوء حين جعلها بقوله : / **تلجُّ بذبحِ أشجارَنا** / .

وهنا لابد من الوقوف على فطنة الشاعر وتوفيقه بهذا التشكيل الشعري ، فهو لم يقل (تقطع) وهو الفعل المضارع الأنسب للفؤوس وإنما قال (تذبح) فجعل الأشجار تُذبحُ بالفؤوس لتتأكد لنا الدلالة الرمزية للأشجار التي سبق الحديث عنها ، فضلا عن أن اللفظ (ذبح) بصورته الصوتية وبتأثيره على المستوى النفسي أكثر مناسبة لرسم صورة الأسى كما رآها الشاعر التي تتأكد بقوله أيضا : / **من الجذور إلى الجذور** / . وفي هذا التشكيل تتأكد حالة التشظي على يد الغياب التي أشار لها الشاعر في أول قصيدته ، وهو بذلك أراد أن يقول بأن هجرة الناس أوطانهم مُقابلةً بهجرة الطيور أعشاشها هي أكثرُ إيلاماً وأشدُّ وجعاً على المستوى النفسي .

وإذ يستمر الشاعر في رسم صورة تلك الأشجار المذبوحة من الجذور إلى الجذور ، يسعى في الوقت نفسه إلى تصوير دلالتها الرمزية بصور متعددة تؤكد أنسنتهُ لتلك الأشجار كما يتوضحُ ذلك في قوله : / **غير إنها كلما سقطت من عليائها شجرة / وارتفع غبارُ الأرض من تحتها / وارتجَّ رأسُها بأسفلت / مخالب الظلام / وفاح منها عطر الدم / والأمنياتُ الوئيدةُ / لفَّتْ أغصانَ أُمومتها / على الأعشاش / وحكت لهم** / حكاية البدء . . . . / .



فاقتلاع الأشجار بطريقة الذبح من الجذور إلى الجذور كما أرادها الشاعر تعني الانتقال من الحياة إلى الموت ، وفي هذه التشكيلات الشعرية التي يرسم فيها صورة الموت يؤكد الشاعر التداخل بين الرمز والمرموز له ، فيستحيل أحدهما إلى الآخر مع ثبوت الدلالة الرمزية بينهما ، فسقوط الأشجار من عليائها وارتجاج رؤوسها بأسفلت مخالب الظلام وفوحانها بعطر الدم ووئد أمانيها إنما قصد به الشاعر الناس ممثلة بالأشجار بمستواها الرمزي ، لذا ستلفُّ الأشجار التي استحالت أُمًّا أغصانَ أمومتها على الأعشاش ، وهو تشكيل استعاري ذهني أحال به الشاعر الأشجار إلى أمٍ تحتضنُ أبناءها ممثلين بالطيور في الأعشاش لتحكي لهم حكاية البداية الجديدة قبل أن (تغمض خضرتها) كما يقول ، وهنا يتجلى التداخل الرمزي بوضوح في هذا التشكيل الاستعاري اللغوي بجملته الفعلية ، فالإغماضُ إنما هو للإنسان والخضرةُ للشجر ، فتكون الدلالةُ المتحصلةُ إن إغماض الأشجار خضرتها يعني إغماضَ الإنسان عينيه في رقوده النهائي الذي يقرنهُ الشاعر بالحلم ، لكي ترتسم حياةٌ جديدةٌ تتشكّلُ بالعودة إلى البدايات والنشأة الأولى التي يترك الشاعرُ بعدها تنقيطاً طويلا وهو الفراغ الذي تركه ليشير به إلى مستويات تشكُّل البداية وتنوعها .

وفي مقطع آخرٍ من القصيدة يقول الشاعر : / **الأعشاش زغب** / **تفتحُ وردَ دفئِها** / **تحدّقُ في المدى/ والمدى جنونٌ فادحُ الأسئلة** / **كلمّا همّتْ بتحليقٍ** / **باكرَتْها الأسئلةُ** / .

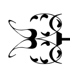
هناً يقيم الشاعر تشكيلاته الشعرية على أساس من التقابل بين الداخل ممثلاً بالأعشاش والخارج بالمدى ، فالأعشاش بزغبها إنما هي الوطن بأبنائه مشبهين بصغار الطير وهم يتطلعون إلى الخارج ممثلا بالمدى الفسيح الذي وصفه بقوله : / **والمدى جنون فادح الأجنحة** / . ليشير به إلى التمكن والقوة مقابل الضعف في زغب الأعشاش التي جعلها تتردد في الإقدام على التحليق بذلك المدى الشاسع .

وفي المقطع الأخير من القصيدة يرسم الشاعر صورة معاناة الإنسان وخيباته فيقول : / **أحلامُنا الوئيدةُ** / **تلك التي قتلتها المداراتُ** / **الشوارعُ المحتقنةُ** / **وجومُ الجدران** / **سكاكينُ الانتظار**/ **السفنُ العائدةُ بجثثِ انتصاراتنا** / **المثخنةِ بالتهويل** / . فهو هنا يصور مأساة الشعب وخيبته على مدى أعوام طويلة مضت ، قُتلتْ فيها أحلامُهُ وضُيِّعتْ آمالُه ، فلم يجنِ إلا تشتتاً واستلاباً وانكسارا في تجارة حروب خاسرة ، فعَزَّ عليه أن يعيشَ حياة إنسانية كما يريد ، فهو لايزال معلقاً في حبال الأمل بين أحلامه الوئيدة بسكاكين الشوارع المحتقنة وبين مِدى الانتظار ، متأرجحاً بين حاضر مؤلم ومستقبل يرسمه بهيئة حلم .

فالشاعر في هذه التشكيلات الشعرية الاستعارية يصور لنا حالة ناسهِ بسعادتهم المُستلبةِ وأحلامِهم الموؤدةِ ، فيردُّ ذلك إلى أسبابه التي يحددها بالتشتت والاقتتال واليأس والانتظار الطويل ، الذي يستعير له السكاكين ليكون أكثرَ إيلاماً والحروب الخاسرة التي تأكلُ الحرثَ والنسل إذ يقول : / **السفنُ العائدةُ بجثثِ انتصاراتِنا** / **المثخنةِ بالتهويل** / . وهو تشكيل استعاري ضدي أحال فيه الشاعر الانتصارات إلى خسارات في إبدال لفظي استعاري ، وكذلك فعل في قوله : / **المثخنةِ بالتهويل** / فأبدلَ الجراح وهو المألوف في مثل هذا التشكيل بالتهويل ليرتقي بالتشكيل الشعري على المستوى الفني ويحققَ الغايةَ من مبتغاة الشعري بالصورة التي أرداها .

لقد كان الشاعر موفقاً في اجتراح رموزه الشعرية ، كما كان كذلك في تشكيلاته اللغوية على مستويات الإبدال اللفظي وهذا ما أسهم في النتيجة بالارتقاء في تشكيلاته الشعرية على المستوى الفني لنصه الشعري .

* * *







أصالة التشكيل وكثافة الدلالة في نص «ازدهارات المفعول به» للشاعر سلمان داود محمد

«ازدهارات المفعول به»

كديدان القز

أتشدق بالحرير . . ،

أدلي بكبسولات عارية عن الصحة

وأتهم المرضى باصفرار الذهب . .

لا أفرق بين بيوت آيلة للسقوط

وأخرى تفطر بالأيائل . .

أزعم أن شعوراً بضآلة الشأن أصاب القتيل

حين استيقظت البلدان على عشرتي . . ،

كما أن البحر ليس أكثر من دمعة

تتخفى وراء مكبرة

وأحجار النرد بقايا فيل

يراقب من خلف زجاج المقهى

بياضي الفقيد . .

بقليل من الغزاة

أو بنطفة من صيام يلقّح الفصول



أصـــــنع «نغـــــلاً» يـــــتقن الصـــــيدلة

ويذود عن «الحصـــبة» بـــأحمر الشـــفاه

يمثل العنوان «**ازدهارات المفعول به**» في هذا النص عتبة نصية تتوافر على الأصالة في التشكيل اللفظي والكثافة على مستوى الدلالة الرمزية ، كما هو الحال في التشكيلات اللفظية بجملها الشعرية على مساحة النص بأكملها .

ولابد من الإشارة إلى أن الأصالة على المستوى اللغوي تعني الجِدةَ والابتكار وليس التمسك بالقديم كما في مخطوء الفهم .

وبالنظر إلى العنوان على مستوى التشكيل اللفظي نقول : إن ازدهار هو مصدر الفعل ازدهر وقد جاء الشاعر به مجموعاً للإكثار والمبالغة ، وفي النظر إليه على المستوى الدلالي فإن مما يعينه لفظ (الازدهار) النمو ، التقدم ، الفرح ، التلألؤ ، التطور ، الانتعاش ، وبالذهاب إلى الشق الثاني من العنوان فإن المفعول به كما معروف هو الاسم المنصوب الذي وقع عليه فعل الفاعل .

وهنا أقول لا بد من هذا الإيضاح لاستكناه موضع الشعرية في هذه العتبة النصية (العنوان) ونرى أن العنوان قد تشكل على أساس دلالي يشي بالتضاد والاختلاف لا الائتلاف كما في ظاهره . فمن أين للمفعول به المضغوط تحت تأثير وقع فعل الفاعل أن يزدهر ، فالفاعل أولى بالازدهار منه فهوَ مُوجِد الفعل وسيده أما المفعول به فهو المتلقي المُذعِن ، وهنا تكمن الشعرية في القول حين أحال الشاعر المفعول به الراضخ إلى مذعن مزدهر من دون أن يخرج باللفظ (الازدهار) عن دلالاته المذكورة ، ذلك أن ازدهار المفعول به ازدهار ضدي ، إذ أنه ليس كازدهار الفاعل بالأثير الموجَب من صفاته إنما هو ازدهار المفعول به



بالذميم السلبي من صفاته كما في قولنا مجازاً (ازدهرت القمامة) إن ازدهار المفعول به يعني زيادة في الإذعان بصفاته السلبية وإكثاراً من الرضوخ تحت وطأة فاعل زاده رضوخ مفعوله استقواءً وهيمنةً ، وهكذا تتجلى الدلالة الرمزية العميقة لهذا التشكيل الشعري المبتكر .

وبالانتقال إلى النص والوقوف على مفتتحه نرى أن الشاعر يبدؤه بتشبيه بوساطة أداة التشبيه الكاف التي جاءت مفتتحا للنص الذي اُبتدئ بتشكيل ثنائيات متضادة مثَّلَ الثنائية الأولى فيها التشكيل الذي اُفتتح به النص إذ يقول :

كديـــدان القـــز

أتشدق بـــالحرير

وهو تشبيه غير مستوفٍ لأركانه الأربعة فقد تضمن أداة التشبيه والمشبه به ووجه الشبه ، أما المشبه فقد حُذف وكأن الشاعر خُيرَ هنا بين حذف المشبه أو المشبه به فحذف ذاته من خلال المشبه وأبقى على المشبه به (ديدان القز) ذلك أن ديدان القز كانت هي الأساس في تشكيل هذه الثنائية الضدية . لقد ماثل الشاعر بين ذاته وبين ديدان القز التي جاءت بصيغة الجمع للكثرة والمبالغة في حجم المستوى الإجرائي ممثلا بوجه الشبه الذي يكون عادة في المشبه به أقوى منه في المشبه ووجه الشبه هنا (التشدق) الذي يشي على المستوى الدلالي بالسخرية واللامبالاة . وهو هنا تشدق بالحرير سبقت إليه ديدان القز وبالأحرى هكذا أراد لها الشاعر من أجل إقامة التماثل بينها وبينه .

ولنعد إلى ديدان القز وعلاقتها بالحرير ، ثم لاستكناه تلك العلاقة الجديدة التي أسسها الشاعر ليحقق بها ذلك التماثل .





فمما هو معلوم أن الحرير هو نتاج دودة القز وهو معروف بقيمته الجمالية والمادية ولكننا نتساءل هنا لماذا إذن تشدق ديدان القز ، ألأنهُ مُجاجها أم لأنهُ نتاجها هذا الذي يستحيل أردية على أجساد ناعمة يبرأُ منها .

إن حصول حالة التشدق من خلال الجملة الفعلية المبتدئة بالفعل المضارع (أتشدق) وفاعله المستتر (هو) العائد على الشاعر جاء لتأكيد حالة التشدق بالحرير على المستوى الإجرائي حاضرا ومستقبلا . ذلك أن الحرير يشي على المستوى الرمزي بدلالات الثراء والتنعم والرفاه التي غالبا ما تتحقق على المستوى الاجتماعي لأقلية متخومة على حساب أكثرية محرومة وهذا ما سوغ تحول العلاقة الإيجابية بين ديدان القز والحرير إلى علاقة سلبية أسسها الشاعر ليتماثل بها مع ديدان القز .

في الثنائية الأخرى يقول الشاعر :

أدلي بكبسولات عارية عن الصـــحة

وأتـــهم المرضى باصفرار الـــذهب

هنا يعمد إلى خرق معيارية اللغة بطريقة الإبدال اللغوي على المستوى اللفظي الذي حقق انزياحاً على مستوى الدلالة أيضا ، وبه مهّد الشاعر لإتمام جملته الشعرية اللاحقة لتكتمل الصورة مبنى ومعنى ، والمبدل لفظيا هو لفظ (الأنباء) وبه يستقيم المعنى على وفق ما هو مألوف في الاستعمال اللغوي ، ذلك أن المعيار يكون بإحلاله موقعه لتكون الجملة (أدلي بأنباء عارية عن الصحة) وبهذا تفقد اللغة شعريتها فلا إدهاش في ماهو مألوف ذلك الذي حققه لفظ (كبسولات) فأصبحت الجملة الشعرية (**أدلي بكبسولات عارية عن الصحة**) إذ أن الإدلاء يقترن بالأنباء عادة لأنه يتضمن معنى القول ، وهنا اقترن الإدلاء بالكبسولات فتغيرت الدلالة



بتغيير اللفظ على الرغم من الإبقاء على الجملة بأكملها إذ أن اقتران الأنباء بالصحة يختلف عن اقتران الكبسولات بها ، فهنا صحة خبرية غير متحققة ، وهناك صحة بشرية مفقودة لعجز الكبسولات عن تحقيقها ، فهي عاجزة عن شفاء المرضى الذين أصبحوا بهذا السبب عرضة للاتهام (وأتهم المرضى باصفرار الذهب) .

إن الانزياح الدلالي هنا أنتجه الإبدال اللفظي (اصفرار الذهب) الذي سوغته الجملة الفعلية (أتهم) بفاعلها المقدر أنا في ما يتواءم وحالة المرض على وفق المعيار اللغوي اصفرار الوجوه لا اصفرار الذهب . هذه الصورة الحسية اللونية أُقصيتْ وحل الذهب محل الوجوه فكان مسوغاً لحصول حالة الاتهام التي أبداها الفاعل بعد أن جاء بدواء لا يشفي . هذا الفاعل المستتر الذي استعار بل استغل صفرة الوجوه وأحالها ذهبا . لقد أُسندت الصفرة إلى الذهب ليكون ذهباً بها وكأنهُ كان يفتقر لها .

ثم ينأى هذا الفاعل بنفسه عما فعل ويتهم المفعول به (المرضى) بأنهم السبب في اصفرار الذهب ، واصفرار الذهب هنا يحمل دلالة وجوده من خلال هذا اللون الذي يميزه عن غيره من المعادن .

لقد كان ازدهار المفعول به (المرضى) وهو ازدهار سلبي سبباً في تحقيق ازدهار ذهني يشي بدلالة الثراء وهو ازدهار إيجابي لصالح هذا الفاعل السيئ الذي سعى إلى تحقيقه من خلال الفعل الذي أوقعه على المفعول به . هذا الفاعل يتساوى في نظره اللونان الأسود والأبيض ، والموت والحياة .

في الثنائية الضدية الثالثة حين يقول :

لا أفرق بين بيوت آيلـــة للســـقوط

وأخـــــرى تفطـــــر بالأيائـــــل

هنا تتشكل صورتان حسيتان بصريتان متضادتان :صورة جوع وعوز وموت منتظر تقابلها صورة ترف وتنعم وحياة باذخة ، هذا الفاعل يضخم أناه في ثنائية أخرى بقوله :

أزعم أن شعورا بضآلة الشأن أصــاب القتيـــل

حـــين اســـتيقظت البلـــدان علـــى عثـــرتي

إن تضخيم الأنا هنا أسهم في تحقيقه طرفان : الطرف الأول مفعول به مقتول ضؤلَ شأنهُ والطرف الثاني فاعل مستيقظ جامد . إن الاستيقاظ هنا خيالي تحقق استعاريًّا لغرض أراده الشاعر ، فالخيال كما يقول الدكتور مصطفى ناصف : (حين يستعين ببعض العناصر الحسية إنما يريد من وراء ذلك غاية أخرى هي التسامي عليها وخلق مقولة أو عالم خيالي ثانٍ بديل منها) .

لقد أنسن الشاعر البلدان باستعارة مكنية (استيقظت البلدان) والاستيقاظ هنا يعني الانتباه وقد جاءت البلدان بصيغة الجمع للمبالغة بحالة الاستيقاظ التي تحققت بسبب عثرة الفاعل أي سقوطه . إذن فما هذا السقوط الذي تنبهت له البلدان وجعل القتيل يشعر إزاءه بضآلة شأنه .

وهو حين يقول :

كما أن البحر ليس أكثرَ من دمعــةٍ

تتخفـــــــــــى وراء مكـــــــــبرة

هنا يعتمد الشاعر التشبيه ويذهب في تشكيله على المستوى اللفظي بعيداً ليؤكد دلالة ما يريد ، فهو يرفع من كمية الدمع إلى مديات عالية تخرج عن التشبيه المألوف الذي يساوي عادة بين الدمع وماء البحر ، إذ يجعل دمعة واحدة تساوي بحراً وليس هذا حسب لكنه يبتعد أكثر حين يجعلها لاتُبصَرُ إلا بالمرآة المكبرة ، فما أكبر تلك الدمعة الصغيرة إذن

حين تساوي بحرا وكم من البحور يلزم ليساوي مجموع الدموع الجارية حزناً وألما ، ولا شك إذن أن الدموع بمثل هذه الكمية تتجاوز عدد البحور كلها مجتمعة ، وهنا لابد من الإشارة إلى جِدة التشكيل اللفظي الذي يُحسَبُ للشاعر على المستوى الفني .

وحين يقول :

وأحجـــار النـــرد بقايـــا فيـــل

يراقب من خلف زجـــاج المقهـــى

بياضـــــــــي الفقيـــــــــد

هنا يذهب لتوظيف لعبة الشطرنج شعريا ، وبخصوصها فإن هناك من أسماها لعبة الملوك ومن المؤكد أنها بتفاصيلها كانت حاضرة في رؤى الشاعر أثناء عملية التوظيف الشعري . إن استحالة أحجار النرد إلى بقايا فيل يشير إلى توقف اللعب ويشي بدلالة الإنكسار الذي أحال الفيل ذلك العنصر الفاعل في اللعب إلى بقايا فيل وأخرجه خارج رقعة اللعب إذ أحاله الشاعر عيناً خارج المقهى ترقب بياضه الفقيد وكأنه يرقب البياض في مربعات الرقعة البيض التي لا يستطيع الانتقال لها أو منها ، وفي الحالين فهو بياض مفقود يشير على المستوى الرمزي بدلالات إيجابية كثيرة يشي بها هذا اللون الأبيض ، لكنها مفقودة ومفتقدة في الوقت نفسه .

واستكمالاً لدوره الإنساني يذهب الشاعر إلى تجسيد الفساد والعلـل في مجتمعه فهو يأخذ دور الفاعل هنا ليتسنى له ذلك إذ يقول :

بقليـــــل مـــــن الغـــــزاة

أو بنطفة من صيام يلقح الفصـــول

أصـــنع نغـــلاً يـــتقن الصـــيدلة

ويذود عن الحصبة بـــأحمر الشـــفاه

النغل المصنوع رمز فساد (أصنع نغلاً) هنا تشكلت صورة ذهنية تحمل بعداً دلاليا يتمثل بالفساد الذي توحي به الصورة الذهنية التي أحسَنَ الشاعر صياغتها وهذا النغل كما يرى الشاعر يمكن أن يتحصل بوسيلتين : الوسيلة الأولى هم الغزاة أما الثانية فهي كما يقول :

نطفة من صـــيام يلقـــح الفصـــول

في هذا التشكيل يتحول(الزمن) ممثلا بالفصول إلى كائن حي لكي يلقح الفصول بنطفة من الجوع ممثلا بالصيام . وفعل التلقيح هنا يعني على المستوى الدلالي التواصل والاستمرار وهو تواصل واستمرار للجوع هنا .

وهكذا يكون استشراء الجوع سببا في تفشي الفساد مرموزا له بـ(النغل) هذا المفعول به المزدهر بالفساد يستحيل فاعلا مستترا ليزداد فساداً بإتقانه مهنة الصيدلة التي أصبح بها (**يذود عن الحصبة بأحمر الشفاه**)

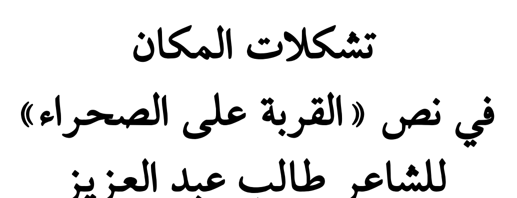
هنـا انحرفـت اللغـة عـن معياريتهـا وهـذا مـا أدى إلى انحـراف علـى المستوى الدلالي أيضا ، ذلك أن الصيدلي صار علـى المسـتوى الإجرائـي يؤدي عملا نقيضاً لعمله . لقد أصبح مدافعاً عن المـرض ولـيس دافعـاً لـه فهو ذوادٌ عنه ، أما سلاح هذا الصيدلي النغـل في ذوده فهـو أحمـر الشـفاه الذي استحال سلاحاً .

إن الانحراف اللغوي هنا جاء لتأكيد حالة الفساد التي حققها أحمر الشفاه الذي استطاع أن يحل محل العلاجات المهمة بوصفه مصدر إثارة غريزية ولأنه أيضا يُحيل إلى مصدر الإثارة الأساس (المرأة) التي أسست علاقتها معه بتحالف مشبوه لتحقيق مزيد من الفساد .

* * *







تشكلات المكان
في نص «القربة على الصحراء»
للشاعر طالب عبد العزيز

«القِربةُ على الصحراء»

نقطةٌ على البريِّة ، بين سوق الشِّيوخ والبصرة

قرب مسجدٍ بمنارةٍ هي الأطول في الرِّيح

يتوقفُ الجنّازونَ بها ،صاعدين إلى النَّجفِ

أو قادمينَ منها

هي البطحةُ إذن ، البطحاءُ ، البطائحُ

مطعمٌ صغيرٌ ،

يخرج يتيماً من ضِلعِ المسْجدِ

واجهتهُ خشبٌ وزجاجٌ يتصدعُ دائماً

يأخذُ صاحُبهُ اللحمَ طريًّا من الرُّعاة

في المطعمِ الذي تزاحمهُ البيدُ من كلِّ الجهات ،

يتبادلُ العابرُونَ الدموعَ والضَّحكَ والنعوشَ الفارغة

وعلى دِكّتهِ ، التي من الأراك مرةً

ومن الصوَّان مرتين

يتسامحُ الرعاةُ مع أضحيتاهم دراهمَ معدوداتٍ

فيما العشبُ لا يزالُ أخضرَ على ألسُنِ النّعاج

وسواءٌ أعدتَ من النجفِ أو قدمت مـــن البصـــرة

فالبطحـــــــةُ قِربــــــةٌ

لا تبعــــــدُ عــــــن الغـــــرَّافِ طــــــويلاً

وهــــــي منـــــذُ ألـــــفٍ تَصــــرَّمَنَّ

مقيــــلُ الرعــــاةِ . . سُــــلوانٌ للــــرِّيحِ

هــــي مفـــازةُ للعائـــدينَ مـــن النجـــف

مَبكَـــــى القــــادمينَ مــــن البصــــرة

في تأملنا لعنوان النص (القربة على الصحراء) نرى أن الشاعر قد أحسن في صياغة هذا العنوان الذي جاء منسجما على المستوى اللغوي ومتناغما على المستوى الدلالي فعلى المستوى اللغوي كانت القربة مفتتح الكلام وهي المبتدأ أما الخبر الذي تكون من الجار والمجرور(على الصحراء) فقد جاء لتحديد المكان فأوضح أن القربة موضعها الصحراء .

أما على المستوى الدلالي فيتجلى حسن العنوان في إقران القربة بالصحراء ، ذلك أن القربة من مستلزمات البيئة الصحراوية .

ثم يذهب الشاعر في مفتتح القصيدة إلى تحديد مرجع تلك القربة على المستوى المكاني الذي يُستشف فيه أن العنوان إنما كان تشكيلاً استعاريًّا تضمن دلالة رامزة للمكان الذي حدده بين سوق الشيوخ والبصرة ، فهي ناحية البطحاء التي يستهويه اسمها لذا فهي عنده البطحة والبطحاء والبطائح .

وحين يذهب الشاعر لتشكيل المكان شعريا يتضح أن هذه القربة لا تعدو أن تكون محطة استراحة يتوقف فيها الجنازون الذين يذهبون بموتاهم إلى النجف أو الذين يقدمون منها بعد دفنهم موتاهم ، وهنا





تتجلى صورة الحزن التي ارتسمت في أعماق الشاعر وأمام ناظريه فاستحالت رؤية شعرية .

وحين يذهب الشاعر للحديث عن جزيئات المكان أو مفرداته يذكر ذلك المطعم الصغير في ذلك المكان الذي يصفه باليتيم رامزاً بذلك للوحدة التي تشي بالحزن حين تحاصره البيئة من كل الجهات .

لقد استحال هذا المطعم ملتقى للعابرين وهم يتبادلون الدموع والضحك والنعوش الفارغة التي أُفرغت جثامينها ، ويبدو أن الحزن في تلك القرية يطبع بطابعة كل ما فيها ، فحتى الأغنام يتخلى عنها رعاتها مقابل دراهم معدودة ، حيث يباع لحمها الطري لصاحب المطعم أو تُباع كأُضحيات قبل أن تهضم تلك النعاج العشب الذي لا يزال على ألسنتها ، وهنا تتشكل صورة حسية بصرية لونية تشي بدلالة زمنية تشير إلى استعجال الرعاة في بيع أغنامهم .

وفي ختام النص يذهب الشاعر إلى تحديد صورة المكان على المستوى الزمني فيؤكد أن هذا المكان منذ ألف من السنين كان مقيلا للرعاة ، تلهو به الريح ، ثم يذهب إلى تحديده على المستوى النفسي المقترن بالجانب الفلسفي على أساس من المستوى الزمني متمثلا بزمني الذهاب والإياب حين يؤكد بأنَّ هذا المكان يستحيل مبكى للقادمين من البصرة الحاملين جثامين موتاهم قبل مواراتها الثرى ، أما للعائدين من النجف فهو مفاز أي مفلحة أو منجاة لهم بما يترسخ في نفوسهم من اعتبار بعد دفن موتاهم والرجوع بألواحهم الفارغة .

* * *

التعالق الدلالي بين الذات والطبيعة في نص «حجر ومقاطع ويديك» للشاعر عدنان الصائغ

«حجر ومقاطع ويديك»

أيها القلبُ يا صاحبي في الحماقــاتِ

يـــا جـــرحَ عمـــري المديـــدَ

أنـــتَ بـــادلتني الحلـــمَ بـــالوهمِ

ثم انحنيتَ ترتّقُ ظلَّكَ في الطرقـات

أنـــــتَ أوصــــلتني للخـــــراب

وسميتهُ { وطناً }

ثمّ بيتــــــــــاً

فنافــــذةً نصــــفَ مفتوحــــةٍ

أنتَ ضــيّعتني

ثم ضــــــعت

يبتدئ الشاعر بتوجيه خطابه إلى قلبه بأسلوب النداء جاعلا منه صديقا له ، فقلبه يرتكب الحماقات كما يرتكبها هو ، ثم يجعله جرح عمره الممتد بامتداد عمره . والشاعر هنا أراد أن يرمي بكل ما حل به على كاهل قلبه لأنه يشعر بأنه هو السبب بكل ما حصل له ثم يقول له : أنت بادلتني الحلم بالوهم ، فهو يضع قلبه هنا موضع الخصم المتهم ، فقد خدعه قلبه حين أخذ منه أحلامه مستبدلاً بها أوهامه .







ثم يستمر بمحاورة قلبه معيدا الصيغة اللغوية نفسها التي أفضت إلى توازن نحوي متشكل

من ضمير المخاطب (أنت) + الفعل المضارع المتصل بتاء الفاعل + نون الوقاية + المفعول به الضمير (ياء) المتكلم بقوله : أنت أوصلتني للخراب . ويكمل فيقول : وسميته (. . . . . .) ثم بيتاً / فنافذة نصف مفتوحة .

فالشاعر يتهم قلبه بأنه هو من أوصلة إلى هذا الخراب الذي حل به ، ثم يأتي ليرسم صورة ذلك الخراب أو مراحله ، فيترك تسمية المرحلة الأولى بياضاً تاركاً للمتلقي ملء ذلك الفراغ بما يناسبه مستدلاً على ذلك بالمرحلتين التاليتين .

بعد ذلك يذهب الشاعر ليقلل من حجم المسمى الأول بتأثير فعل الخصومة بينه وبين قلبه فيقول : ← ثم بيتاً ← ثم نافذة نصف مفتوحة وهذه المرحلة الأخيرة من تلك المسميات .

لقد تحول البيت في المرحلة الأخيرة إلى نافذة فقط ، وهي تكاد تكون نصف نافذة بدلالة النصف المفتوح منها ، وهذا ما يشي على المستوى الدلالي بتضييق أفق الرؤية على المستوى البصري والرؤيا على المستوى الإدراكي أو العقلي للشاعر ولذلك فإنه بعد ذلك يقول :

أنـــــت ضـــــيعتني

ثم ضـــــــــعت

لقد أدت الخصومة أو لنقل عدم الاتفاق بين الشاعر وقلبه في نهاية الأمر إلى أن يُضيِّع القلبُ الشاعرَ ثم يضيع هو بضياعه تأكيداً للاقتران المصيري والشعري بين الشاعر وقلبه .





ولا بد من الإشارة إلى جمال التناغم الإيقاعي الذي أحدثته التوازيات النحوية الثلاثة : / **أنت بادلتني** / **أنت أوصلتني** / **أنت ضيعتني** .

ويقول في المقطع الآخر :

غيـــومٌ بيضـــاء مســـافرة ...

بـــــلا وطــــــنٍ

عندما تتعبُ من الــركضِ حافيــةً

على أديمِ السماءِ الصافيةِ الشاسـعةِ

ستجلسُ علــى دكّــةِ نجمــةٍ ...

لتبكـــــــــــــي ...

عندها سيفرحُ الناسُ بقطراتِ المطرِ

يتراكضون علــى دمــوعِ الغــيم

وهي تبلّلُ عشــبَ حياتـــهم ...

يـــا لعشـــبِ حيـــاتي

مَـــــنْ يبلّلــــــهُ إذن؟

وأنـــتِ لا تـــمرين ...

ولا تمطــــــــرين ...

فالشاعر في البدء يرسم لنا صورة حسية بصرية لونية معتمداً العنصر الجامد من الطبيعة ممثلا بالغيوم تجعلنا نرفع رؤوسنا إلى السماء لنرى تلك الغيوم .

لقد شكل الشاعر هذه الصورة استعارياّ فقد أنسن الغيوم ليخلع عليها تلك الأفعال البشرية بمستواها الإجرائي ، فالغيوم البيض وهـو الأصـوب لا البيضاء كما ورد في قول الشاعر مسافرة إلى ما تشاء من دون أن تُحد بمكان .

ثم ينتقل إلى تصوير الغيوم بصورة تجريدية بمستوى من الفن رائع ، إذ يقول :

عندما تتعب من الركض ، حافية
على أديم السماء الصافية الشاسعة
ســـتجلس علـــى دكـــة نجمـــة

لقد أنسن الشاعر الغيوم فأسند لها فعل الركض بقدمين حافيتين ، وهنا يروق التساؤل لماذا الركض بقدمين حافيتين؟ أهو للسرعة مثلاً ؟ أم لأنه أديم السماء وفيه يتوجب الاحتفاء ، أم لرقة قدمي الغيوم وصفاء أديم السماء .

ويعمق الشاعر من التصوير الذهني حين يجعل الغيوم تجلس على دكة نجمة ويذهب إلى تشخيص الغيوم ليستعير لها فعل البكاء على المستوى الإجرائي حين يقول : (لتبكي) ثم يستعمل الشاعر أسلوب التضاد فيقول عندها سيفرح الناس ، إذن بكاء الغيوم سيفرح الناس بقطرات المطر .

لقد استحال بكاء الغيوم على المستوى اللفظي إلى مطر على المستوى الدلالي ، ولذلك فإن الناس فرحوا بذلك البكاء فهم يتراكضون على دموع الغيم وهي تبلل عشب حياتهم التي تبدو أنها مختلفة عن حياة الشاعر، فهو لم يصبه نصيب من ذلك البلل لأن بلله من نوع آخر مختلف إذ يقول:

يالعشـــــب حيـــــاتي
مـــــن يبللـــــه إذن ؟
وأنـــــت لا تـــــمرين
ولا تـــــــــــمطرين

فبلله محتجب لأنه مقترن بمطر تلك المرأة عليه وهي لا تمر ولا تمطر ، وهنا لابد من الإشارة إلى رهافة حس الشاعر وسعة خياله اللتين منحتاه جمالاً في التشكيل وجمالاً في التصوير .

* * *

تجليات الحس الوطني
في نصوص « وإن يرونه بعيدا »
للشاعر عودة ضاحي التميمي

في هـذه المجموعـة الشـعرية يتـألق الـوطن الجـريح ليحتـل المسـاحة الأوسع من شعرها وهـذا مـا أكدهُ الشـاعـر أيضـا فـي مقـدمتــه بـقـولــه (. . . وقصائدى هـذه تحـاول أن تكـون وجهـا للعاشـقين وصـوتا لوجـع الجراح) وقد جاءت نصوص المجموعة مصاديق لما قاله .

ومن الجدير أن أقول هنا إن الشاعر عودة ضاحي التميمي كان ولما يزل مذ عرفته لسنين طويلة خلت يحمل ذلك الشعور الوطني الصادق ، فيبكي ألما على محنة وطنه وناسه وهذا ما تجسد في قصيدته (ضياع الملامح) وهنا أقول لقد كان الشاعر موفقا في صياغته لهذا العنوان ، فكان عتبة نصية موفقة ونصا موازيا ناجحا في إحالته على موضوع القصيدة بتفاصيلها واختصاره لتلك التفاصيل التي تتحدث عن الحرب التي يشنها الإرهابيون على وطننا العزيز .

فهاهي (المدن تفقد هويتها) وهو رصد من الشاعر للخراب الذي يحيل المدن إلى أنقاض فتفقد ملامحها وليس المدن حسب وإنما الناس أيضا حين تقذفهم الشوارع بعضا على بعض في قسوة الانفجاريات اللعينة إذ يقول : / **والشوارع تقذف بالناس على الناس**/ .

ويذهب الشاعر لرسم صورة القتل اللعين الذي يتقصد القتلة فيه الفقراء والبسطاء من الناس فها هو يقول : / **الشظايا تنهش أجساد المنهوكين**/ **تأكل أكف الكادحين المنتظرين من يستأجرهم**/ فهاهو يحيل الشظايا

بالأسلوب الاستعاري إلى وحش ليساوي بينه وبين فعل القتلة في أجساد المتعبين .

والشظايا هنا لا تكتفي بنهش الأجساد وإنما تتعدى إلى أكل أكف الكادحين .

لقد أحالني الشاعر هنا إلى بيت للمتنبي يمدح فيه سيف الدولة وشجاعة جيشه الذي يحيل أجساد أعدائه إلى أشلاء متناثرة فيُسهِّل للطيور أكلها وعلى وجه التحديد النسور التي تفنن المتنبي في إظهارها بلا مخالب لأن سيوف جيش سيف الدولة قد كفتها مشقة ذلك فقال :

وما ضــرَّها خلــقٌ بغــيرِ مخالــبٍ وقــد خُلقــتْ أســيافهُ والقــوائمُ

لكن المفارقة هنا أن المخالب التي تعد بمثابة الأيدي بالنسبة للصقور قد عوضها البديل وهو السيوف لكن عند الشاعر عودة التميمي لابديل وهذا هو وجه المفارقة هنا ، فحين تأكل الشظايا أكف الكادحين فهي قد أكلت أداتهم ووسيلتهم في العيش وهذا ما سينسحب على أطفالهم أيضا لذا يُتبع الشاعر ذلك بقوله : / **الأطفال يستنزفون آخر رغيف (شجرته) دماء أبيهم**/ . فلا خبز إذاً لأن الأكف التي تأتي به قد ذهبت في بطون الشظايا .

وفي قصيدة (حين تعرش الظنون) يحيل الشاعر ذاته شاهدا شعريا ليرسم معاناة وطنه وخيبة أمله في الانتقال إلى حياة أجمل فها هو يقول :

/ **شلالات الدم** / **كانت تحمل قواربنا** / **لنعبر إلى القابل من الاطمئنان** / ثم تأتي المفاجأة التي يصورها بقوله . . **عبرنا** / **ولكن من فضاءات الأمل** / **إلى دهاليز الألم** / وهنا يوظف الشاعر الشعر باللهجة المحلية فهو كما معروف عنه شاعر بهذا الاتجاه أيضا فيقول : / **وقد هوس مهوالنا (تخلص . . تخلص)** (خلصت لاجن بالمكلوب) .

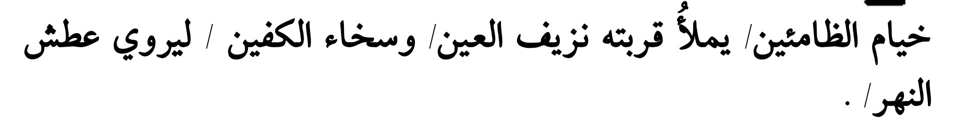
* * *

ويؤكد ذلك أيضا في نص بعنوان (اللافتة) إذ يقول : /**عندما سقط الجدار/ كنا نمنى باستفاقات النهار/ مات النهار/ واستيقظ الجرح القديم/على سكاكين الشعارات الجديدة والصراخ** / .

وفي نص آخر بعنوان (الطريق إلى وطني) ينهض الشاعر بدوره بوصفه حاملا لرسالته الإنسانية فيؤشر مواضع الزلل ويوضح وينتقد إذ يقول : / **يا أيها الزمن المغيّب في ضمير الأمنيات** / **لاترضَ عنّا إننا حشفُ النخيل** / **لاترضَ عنّا نحن أدمنا الهتاف واستكانات العبيد** / **وآخر دعوانا** / **أن الحمد للأصابع البنفسجية** / **على تكرش النواب والسّراق والرمز الجديد** / .

ثم يذهب في نص (براعم الغيظ) إلى عقد مقارنة بينه بوصفه شاعرا يمثل شعبه وبين البعض من السياسيين الذين لايعدون الوطن سوى غنيمة ومكسب ربح فيقول : / **حينما نلتقي نتبادل الكره فيما بيننا** / **يكرهني/ لأنني أسير في الأزقة وحدي** / **أجوب الشوارع . . . . أجلس في مقهى . .أثرثر . ./ أطلق صوتي للوطن المعشوق أغني** / **أكرهه /لأنه كالأرضة يمارس عدوانيته حتى على الزهور/ يكرهنيِ لأنني أعشق الوطن/ فأنتمي إليه أدعو له براحة البال وبالعافية** / **أكرههُ /لأن الوطن حقيبة سفر لديه** / **ولأنه لايشبهنا** / **وليس لديه ما يثبت انتماءه لسيدنا (آدم) . . .**/ .

فالشاعر هنا يقيم معادلة الحب والكره بينه وبين هذا السياسي على معيار حب الوطن والانتماء إليه ، وعلى الرغم من هذه الجراح وهذا الألم العميق إلا أنه ينظر بعين التفاؤل والأمل ، فها هو يرسم صورة النهوض والتجاوز للوطن فيقول : / **ياوطني العاشق** / **مهلا يامحبوبي/ تكبو تكبو/ لكنك تنهض كالعنقاء/ وجها مغسولا بصلاة الفجر/ تبقى قمرا فوق نزيف النهر/ صوتا يعلن عن بحر قصيدته/ ينصب خيمته بين**



خيام الظامئين/ يملأُ قربته نزيف العين/ وسخاء الكفين / ليروي عطش النهر/ .

والشاعر هنا يذهب لتوظيف شخصية الإمام العباس عليه السلام في موقفه وتضحيته في واقعة الطف الأليمة ليشير بذلك إلى أن الولادة الجديدة ونهوض الوطن لا يتحققان إلا بالمواقف السامية والتضحيات الكبيرة ، فالأوطان لا تقوم إلاَّ بسواعد أبنائها وتضحياتهم .

* * *





أشجان الذات في تساؤلات
الشاعر كاظم ناصر السعدي
«تساؤلات»

مالحمامة قلبك تبكي .. تنــزف ألـــماً ..

وهـــي غنـــاء الفـــرح الســـاطع ؟

هـــل قـــص جناحيهـــا اليـــأس ؟

فالـــدمع النـــازل مـــن عينيـــك

يـــؤرخ ســـيرة أحزانـــك

مالزنـــابق روحـــك تـــذبل ؟

وهـــي لكـــل ربيـــع عـــرس

كيـــف يـــموت الحـــب الرائـــع ؟

هل جـــف النبـــع المتـــدفق في بســـتانك ؟

بعثـــرك اليـــأس غمامـــات

نـــهبتها الـــريح المجنونـــة

وأجتـــاح فراتـــك نـــاعور النـــزوات

لتغريـــــك فنونـــــه

مـــن فـــرّط رمانـــة روحـــك

واغتـــال طفولـــة ريحانـــك ؟

هل تبتدئ الطقـــس بـــمرثية أحلامـــك





أم تقترح صعوداً آخر نحوك من مأساة زمانك

خذ كأسك واشرب نخب عــذابات العمــر

وافتح نافــذة القلــب لسوســنة الفجــر

بدءاً يمكن القول أن الشاعر قد أحسن اختيار عنوان القصيدة (تساؤلات) إذ جاء العنوان منسجماً وفحواها التي جاءت محملة بكثير من تلك الأسئلة الذاتية المشحونة شجناً روحيًّا تحول بها الشاعر إلى سائل يحاور ذاته بطريقة المنولوج .

والقصيدة تبدأ بأداة الاستفهام (ما) التي جاءت فاتحة لتشكيل صورة حسية بصرية (**مالحمامة قلبك تبكي**) وهي صورة تشكلت من إضافة محسوس إلى محسوس آخر وهي متحركة تستمد حركيتها من دلالة الفعل المضارع (تبكي) المتمثلة بحدوث فعل البكاء على المستوى الإجرائي ، وهكذا صارت الحمامة باكية عندما قرنها الشاعر بذاته بتشكيل استعاري اعتمد فيه التشخيص ليخلع على حمامة قلبه فعل البكاء وهــذا ما منح المسوغ لتشكيل الصورة الشعرية بالأسلوب الاستفهامي .

وللارتقاء بحالة الوجع فإن بكاء حمامة القلب جاء مصحوباً بالنزف والنزف هنا ليس دماً (**مالحمامة قلبك تبكي . . تنزف ألماً**) إن الفعل المضارع تنزف وإن كان متعدياً فإنه كان من الممكن أن يكتفي بفاعله المقدر بـ (هي) ذلك أن المفعول به كان قد تقرر في ذهن المتلقي بأنه (دم) وهذا على وفق المستوى المفهومي المألوف من الكلام وهو ما لم يكن في ذهن الشاعر ، ذلك أن الشعر الحسن يؤسس بالخروج عن النمطية المألوفة في النسج ما جعل الشاعر يجعل المفعول به مجرداً بدلاً من المحسوس فاستحال النزف ألماً وليس دما .

إن الشاعر بخروجه عن معيارية اللغة يشكل خرقاً لغويًّا ليتواءَم والمعنى الذي يقصده وعلى رأي (أندريه بريتون) زعيم المدرسة السريالية

(إن الشاعر لايقول شيئاً آخر غير مايريد ولكن الكلمات في الاستعارات تقول شيئاً آخر لاتدل عليه عادة) .

ثم يأتي قول الشاعر مستدركاً **(وهي غناء الفرح الساطع)** ليتأكد ما ذهبنا إليه ، فتستحيل الحمامة بكاملها غناءً للفرح الساطع من خلال الأسلوب الرمزي المتمثل بالإبدال الحسي ، ذلك أن الغناء الذي يمكن أن يدرك بحاستي السمع والبصر فيكون مرئيًّا أو مسموعاً وصف بكونه ساطعاً .

ثم يأتي التساؤل الثاني باسم الاستفهام (هل) **(هل قص جناحيها اليأس)** في هذا التشكيل يُعتمد أسلوب التقديم والتأخير إذ تقدم المفعول به على الفاعل فأصبح أقرب إلى الفعل كونه على المستوى الدلالي أكثر أهمية من الفاعل الذي جاء مجرداً (اليأس) وهو خلاف للمتوقع الذي ينسجم مع الفعل (قص) مما أفضى إلى تشكيل صورة تجريدية وهذا ماوسَّع من مساحة الألم ذلك أن الفضاء هو حياة الطائر وجناحه الذي يمثل أداة الطيران هو وسيلته لذلك فكيف بطير قُصَّ جناحه فضلاً عن أن من قص الجناح هو اليأس .

وعندما يتحول الشاعر بالخطاب من الغائب (حمامة القلب) التي تعود دلالتها أساساً على الذات ليجعل الخطاب ذاتيًّا مباشراً إذ يقول : **(فالدمع النازل من عينيك)** **(يؤرخ سيرة أحزانك)** هنا يعمد إلى تأكيد حالة الحزن بإستعماله الجملة الاسمية إذ تحول الدمع إلى فاعل مقدر بالضمير (هو) ليؤرخ سيرة الأحزان التي جاءت بصيغة الجمع دلالة على كثرتها . لقد شكل الشاعر في هذين الشطرين صورتين كانت الأولى حسية بصرية متحركة هي صورة الدمع النازل وهذه أفضت إلى صورة تجريدية عندما تحول الدمع إلى مؤرخ للأحزان .

ثم ينتقل في الشطر الآخر إلى تساؤل آخر يبتدؤه بأداة الاستفهام (ما) فيقول : (**مالزنابق روحك تذبل**) فبعد أن وظف الطبيعة من خلال عنصر الحيوان الطير الجميل (الحمامة) في تساؤله الأول يوظف هنا الطبيعة وبعنصر آخر هو النبات ممثلاً بالزنابق المسندة إلى روحه بالإضافة والموصوفة بعملية الذبول بوساطة الفعل المضارع تذبل الذي جاء حاملاً لصفة تحولية وهي صورة حسية بصرية تحولية جاءت على مستويين أفضى أحدهما إلى الآخر وهما المستوى الإجرائي الذي يتمثل بحالة الذبول المتدرجة والمستوى الدلالي الذي نجم عن المستوى الأول ذلك أن عملية الذبول تشي بدلالات الانتهاء والتلاشي وتؤول إليهما .

ثم يعمد الشاعر إلى التساؤل بأداة الاستفهام (كيف) لتكون فاتحة لسؤال كبير إذ يقول (**كيف يموت الحب الرائع**) هذا التساؤل جاء ليتوسط بين ابتداء النص وانتهائه وكأنه بيت القصيد فيها أو مغزاها وليكون مدعاة لسؤال آخر (**هل جف النبع المتدفق في بستانك**) . هنا يستعير الشاعر من الطبيعة مايحوله إلى مرموزات ذاتية فهنا نبع وتدفق وبستان يقابلها على المستوى الذاتي قلب أو نفس ومشاعر وحياة فيكون القلب أو بالأحرى النفس هي مكمن العاطفة وإليها يعزو الشاعر (أدكار ألن بو) متصدر المدرسة الرمزية كل ما هو جميل وخالد . .هذا التشكيل الشعري يشي بمستوى إجرائي يتمثل في عملية الإرواء التي أصبحت هنا عملية مشتركة يتمثل جانب منها في الطبيعة ويتمثل الجانب الآخر في ذات الشاعر فيكون على الجانب التفسيري أن الشاعر يسأل نفسه ممثلة بالنبع هل نضب ما فيها من مشاعر ممثلة بالتدفق الذي يروي حياته ممثلة بالبستان .

وإمعاناً في إظهار الحزن المتداعي يلجأ الشاعر ثانية إلى ماهو مجرد وهو (اليأس) ليشكل بوساطته صورة تجريدية إذ يقول (**بعثرك اليأس غمامات**) لقد تحولت ذاته بيد اليأس إلى غمامات مبعثرة وكان أسلم لو





كانت غمائم فهي الجمع لغمامة وهذه الغمائم لاتدرك حسيًّا بالعين ولكنها تدرك ذهنيًّا ومما يزيد من مساحة التجريد تعليق الشطر الشعري بالذي يليه (**نهبتها الريح المجنونة**) والمشكل بأسلوب تجريدي أيضاً إذ تحولت الغمائم إلى نهب للريح التي أسندت إلى الجنون بالوصف إن تجسيد الريح هنا إنما جاءت لخلع الصفة الإنسانية السلبية المتمثلة بالجنون على الريح للارتقاء بتصوير حالة الأسى العميق التي يعيشها الشاعر .

وإذ يأتي تساؤل آخر بأداة الاستفهام (من) إذ يقول (**من فرط رمانة روحك**) فهو يوظف العنصر النباتي من الطبيعة ليرسم صورة تبدد وضياع ذاته وهي صورة تحولية تدرجية لقد أسندت الرمانة إلى الروح بالإضافة فصارت جزءاً منها أوتحولت الروح رمانة ليتحقق المستوى الإجرائي الذي أراده الشاعر ذلك أن حبات الرمانة المتراصة الدالة على تماسك ذات الشاعر قد انتزعت تفريطاً وهذا الإجراء يحيل إلى دلالات التبدد والإنكسار من خلال الاسلوب الاستعاري ذلك أن الاستعارة كما يرى (جان مولينو) : تستطيع إنتاج مشابهة ذاتية وليس إنتاج مشابهة موضوعية وتتنامى حالة الحزن حين يعطف الشاعر الفعل اغتال على الفعل السابق فرط بقوله (**واغتال طفولة ريحانك**) وهو تساؤل بالأداة نفسها بعد أن اكتملت صورة الحزن باغتيال طفولة الطيب والهناء وهنا تتجلى ذاته ليستفيق من ركامها منتفضاً رافضاً ليؤسس علاقة جديدة مع الحياة .

فهو يسأل ذاته السؤال الأخير فيقول : (**هل تبتدئ الطقس بمرثية أحلامك**) ويخيرها بين عزوفها عن الحياة واللياذ برثاء الأحلام الضائعة أو امتطاء صهوة الأحزان سعياً لحياة جديدة إذ يقول (**أم تقترح صعوداً آخر نحوك من مأساة زمانك**) ويبدو أنه تمكن من إقناع ذاته في الاختيار الثاني وهو اختيار الصعود الجديد باتجاه الذات من خلال تجاوز مآسي الزمان والتهوين من الحزن بفتح نوافذ الذات لسوسن فجر جديد .

* * *





التوهج العاطفي ودلالاته الرمزيةِ في نص «لا أحيا إلا بعطرِ أنفاسِكَ» للشاعرة كه زال إبراهيم ترجمة دكتور بندر على أكبر

«لا أحيا إلا بعطر أنفاسـك»

أنـا عنـدما تعرفـت عليـك

التـهب جسـدي مـن غـير نـار

وذابـت صـلابتي أمـام ناظريـك

بـلا انتظـار

وبسرعة أدركتُ أن ينبـوع غرامـي

امتـد في أعماقـك

عشـقاً جنونيًّـا

مـن غـير قـرار

*****

قبـل أن أعرفـك أنـا

رأيتـك في أحلامـي الواعيـة

أنـا قبـل أن أعرفـك

اشتقت لرقصات أصـابعك الحانيـة

وعشـقت عينيـك

المليئـــــــــتين بالحـــــــــب

وقســــمات وجهـــك الزاهيـــة

*****

حـــين عرفتـــك كنـــتُ رابيـــةَ

صـــــــــــرتُ جـــــــــبلا

ينبوعـــاً مـــن الحـــب تحولـــت بـــرا

ليلا ذا عيون خاتـــمية أصبحت فجرا

في قفـــــص الســــجان طـــيرا

عــــدت إلي الأغصـــــان حـــــرا

أشـــــدو للحيـــــاة لحنـــــا

واغـــــني للطبيعـــــة ســــحرا

*****

كتبت حـــروف اسمـــك «حينمـــا»

اســــتاءت مــــني الكلمـــــات

لأني فتشـــــــــت بينـــــــــهن

عـــــــــن أقدســـــــــهن

واختــــرت أبــــهى الجمــــيلات

*****

عاهـــــــــدت نفســـــــــي

ألا أشـــــــــم أبـــــــــدا وردة

لاتكـــــون رائحتـــــها كرائحـــــة





أنفاســـــــــــــــــك

ولا أشـــــرب مـــــن مــــاء

لا يكـــون حلـــوا كحـــلاوة مائـــك

ولا أرتـــاح تحـــت ظـــل شـــجرة

لا تكـــون بقـــدر قامتـــك عاليـــة

ولا أقبـــــل ضـــــوء شمـــــس

لا يكـــون بقـــدر عيونـــك جميلـــة

ولا بقدر نضـــارة وجهـــك بـــــهية

*****

تعـــــــال إذاً يـــــــــامتيمي

وحـــــــدي لاتتـــــــركني

وافـــــتح أبـــــواب قلبـــــك لي

لأذوب في أعماقـــــــــــك

فأنـــــــــت تعلـــــــــم

حينمـــــا أتيـــــبس لايحيـــــيني

إلا عطـــــــرُ أنفاســـــــك

يشي العنوان بوصفة عتبة نصية تمثل المدخل الأول للولوج إلى داخل النص بغية الوقوف على مضامينه وتشكيلاته الجمالية .

والعنوان هنا يشير إلى حالة متنامية من الوجد ، ذلك أن الشاعرة تتحدث بوصفها أنثى عاشقه ربطت مصيرها ووجودها بوجود رجل كان قد ملأ حبُهُ كيانها فأصبح وكأنهُ الهواء الذي تتنفسَهُ .





ولتصوير شدة وجدها به فقد أحالت أنفاسه عطرا ، فأصبح نَفَسَهُ يمدها بأسباب الحياة حتى غدت كأنها لا تستطيع أن تحيا إلا باستنشاقها ذلك العطر ، وهو تشكيل تجريدي استعاري حسي شمي أحالت فيه أنفاسه عطراً ، ولتأكيد حالة الاشتياق على المستوى العاطفي أحالت استعاريا ذلك العطر إلى هواء تتنفسه لتؤكد أن حياتها تكون مستحيلة خارج دائرة وجوده .

وعند النظر إلى النص نجد أن العنوان قد ألقى بظلاله على مضمونه بتفاصيله المتنوعة ، ففي مطلع النص تقول الشاعرة : / **عندما تعرفت عليك/ التهبَ جسدي من غير نار** / **وذابت صلابتي أمام ناظريك** / **بلا انتظار**/ . فالنار هنا إنما هي نار الحب التي فعلت فعلها في كيانها ، فهي لم تكتف بأن تجعل جسدها ملتهبا بل أذابت صلابتها فأحالتها من القوه إلى الضعف بدون أن يكون لها قرار ، ولقد تأكد ذلك ليس على المستوى المكاني مكان اللقاء المقترن ضمنيا بزمنه ممثلا بظرف الزمان (حين) فحسب بل على المستوى الزمني ممثلا بالتشبث بلحظة الحاضر التي آل إليها الموقف الوجداني بقولها (بلا انتظار) وهو في الوقت نفسه إلغاء لما بعد ذلك عن الزمن الآتي ، ولذلك تستدرك الشاعرة بالقول : / **وبسرعة أدركت أن ينبوع غرامي/ امتد في أعماقك/ عشقاً جنونيًّا** / **من غير قرار**/ هنا تؤكد الشاعرة استحالة ذاتها إلى الذات العاشقة مستندة بذلك على المستوى الزمني الذي يمثل الحالة الآنية ممثلة باللفظ (بسرعة) فالوجد لم يمهلها أي وقت ، فدخل مشاعرها دونما استئذان وجرى الغرام في روحها ممتدا إلى أعماق ذاتها .

لقد استطاعت الشاعرة بهذا التشكيل أن تلغي المسافة بينها وبينه وتحيلها نهراً بوساطة هذا التشكيل الاستعاري الذي أحالت فيه غرامها ينبوعاً لتأكيد حالة الاشتياق وحجمها ، ولتأكيد الصلة وقوتها بينهما



جعلت ذلك الينبوع يمتد منها ليتغلغل بعيدا في أعماقه وكأنهُ نهرُ محبّةٍ أرادت له أن يربط بين قلبيهما ، فاستحال الوجد في أعماقها عشقاً جنونيًّا لا قدرة لها على سلطانه .

وفي مقطع آخر من النص ترسم صورة الأنثى فيها قبل أن تتعرف على ذلك الرجل فتقول : / **قبل أن أعرفك** / **رأيتك في أحلامي الواعية** / **فاشتقت لرقصات أصابعك الحانية** / **وعشقت عينيك** / **الممتلئتين بالحب** / . وهو تصوير تخييلي كثيرا ما يلجأ إليه العاشقون ليرسموا بأحلام اليقظة صور من يحبون على وفق ما يتمنون ويرغبون ، وفي هذا سعت الشاعرة على المستوى الزمني المقترن بالمستوى العاطفي إلى تقريب زمن المستقبل واستحضاره لكي يتم اللقاء بالشكل الذي تريد .

ثم تأتي لرسم صورة الأنثى على وفق زمن آخر يمثل مرحلة أخرى من مراحل حياتها العاطفية هي مرحلة تحقق أحلام اليقظة وتحولها إلى حالة حقيقية تستحيل فيها الشاعرة استحالات متنوعة جاءت بتأثير الحالة الجديدة كما قي قولها : / **كنت رابية** / **وحين عرفتك** / **صرت جبلا** / **ينبوعا من الحب** / **صرت طيرا** / **عاد إلى الأغصان** / **من قفص السجان** / .

إن هذه الاستحالات الكبيرة التي حصلت على المستوى النفسي ، إنما تحصلت بتأثير المستوى العاطفي المتقدم ، وهي صور تشكلت ذهنيا تخييليًّا عن طريق التشبيه الذي حُذفت أداته في رسم صورة التحول الجديد موظفة الطبيعة في تشكيل تلك الصور الجديدة بعنصرها الجامد ممثلاً بالجبل ، وفيه ممثلاً بالينبوع بصورته الحركية ، وبعنصر الحيوان ممثلاً بالطير .

ولتأكيد حالة التنامي العاطفي تذهب الشاعرة لكتابة اسمه فتفتش في المعاجم بين الكلمات لانتقاء المناسب منها ، فتغتاظ الكلمات وتحسد

بعضها وهي في ذلك على المستوى البلاغي تجسد الكلمات لتسند لها هذا الفعل الإنساني . ثم تذهب إلى تعليل ذلك بقولها : / **لأني فتشت بينهن عن أقدسهن** / **واخترت أبهى الجميلات** / .

وتستمر في تأكيد توهجها العاطفي مستعملة أسلوب النفي بالأداة (لا) في تحقيق ذلك فتقول : / **عاهدتُ نفسي**/ **أن لا أشمَّ ابداً وردةً** /**لا تكون رائحتها كرائحة أنفاسك** / . وهو توظيف للطبيعة بعنصرها النباتي المؤسس على ماهو حسي شمي .

ثم تذهب لتأكيد ذلك على المستوى الحسي الذوقي بقولها : / **ولا أشربُ ماءً لا يكون حلواً** / **كحلاوة مائك** / **وتذهب إلى الطبيعة بعنصرها النباتي مُمثلاً بالشجرة لتأكيد ذلك أيضا فتقول :** / **ولا أرتاح تحت ظل شجرة** /**لا تكون بقدر قامتك عالية**/ .

لذا فهي حين تختم نصها تقول في المقطع الأخير : / **تعال يا متيمي إذن**/ **لا تتركني وحدي** / **وافتح أبواب قلبك** / **لأذوب في أعماقك** / **فأنت تعلم** / **حينما أتيبس**/ **لا يحييني إلا عطرُ أنفاسك** / .

هنا وفي ختام نصها تعود الشاعرة لتؤكد ما أرادت على مساحة النص كاملة ، ليكون ابتداؤها مستحيلا خارج حدود ذاته وكذلك يكون ختامها . وهنا لابد من الإشارة إلى الدلالة الرمزية التي يشي بها النص ، تلك التي تشير إلى أن ذلك المحبوب بهذه الصفات والرؤية الشعرية إنما يتعدى حدود دائرة الرجال ليدخل دائرة أوسع وأشمل هي دائرة الوطن الحبيب الأول .

* * *





المفارقه الشعريه في نص «أشباه» للشاعر كفاح وتوت

«أشباه»

غيمـــــــةٌ أم دخــــــان

مطـــــــرٌ أم رصـــــاص

قِمـــــة أم قُمامـــــات

لا أُميّـــــــزُ جيـــــــدا

فـــــالطقسُ مضـــــطربٌ

يشكل الشاعر نصه على أساس المفارقة المستندة على مستويين من مستويات الارتباط التشكيلي هما التماثل والاختلاف ، فهو عندما يقول غيمة أم دخان يتجلى هنا التماثل في مستويين من مستويات التشكيل الشعري هما : المستوى اللوني ومستوى الكثافة ، فالغيمة طاعنة السواد وكذلك الدخان والغيمة على المستوى الآخر كثيفة وكذا هو الدخان .

لقد وصل التماثل في هذا التشكيل الشعري المختصر والمكثف حد التطابق الذي أكده الشاعر عندما جعل حرف العطف (أم) صلة بين الطرفين فأفاد غرضَهُ ، ذلك أنه حرف عطف للمعادلة يفيد الاتصال ويقع بين شيئين مرتبطين وهو يتطلب جوابا بذكر أحد المعادلين ، وهذا يحصل على المستوى اللغوي بشقه النحوي ، أما هنا وفي فضاء التشكيل الشعري فإنه يذهب باتجاه الاستفهام الإنكاري ، ذلك أن السائل وهو الشاعر هنا يعرف جواب سؤاله ولكنه أراد تأكيد الإنكار والاستغراب المتضمنين

الرفض والاحتجاج على ما يشي به هذا التشكيل التصويري الحسي البصري من الدلالة بمستوييها الحقيقي والرمزي .

والتشكيل هنا بمستواه الحقيقي يمثل تصوير الشاعر لحالات التفجيرات المرعبة التي ينفذها المجرمون الأشرار في وطننا العزيز وما الدخان الذي تساءل عنه الشاعر إلاّ دخانها الذي ذهب إلى مماثلته بالغيمة في سوادها وكثافتها .

أما ما يشي به هذا التشكيل الشعري المكثف على المستوى الرمزي فيتمثل في الرفض القاطع لهذه الصور المرعبة ولما تؤول إليه من نتائج مؤلمة .

وحين يقول في تشكيل آخر : مطر أم رصاص فإن مرد التماثل المؤسس على المفارقة بين طرفي أم المعادلة يتأسس على مستوى الحجم والمستوى الزماني ، فالرصاص مماثل للمطر في كثرته وسرعة سقوطه وهنا يشي التشكيل الحسي المشترك بصريا وسمعيا بالدلالتين الصورة الحقيقية للرصاص بإطلاقه والدلالة الرامزة لما تؤول إليه عملية الإطلاق بمستواها الإجرائي .

أما في التشكيل الآخر الذي يقول فيه الشاعر : / **قممٌ أم قُمامات** / فقد اعتمد الجناس الناقص على المستوى البلاغي بين طرفي أم المعادلة (قمم ، قمامات) وقد أسهم التشكيل البلاغي في تحديد الدلالة التي قصدها الشاعر بالمفارقة المتحصلة بالجناس الناقص المؤسس على المستوى التماثلي بين طرفي أم المعادلة أما وجه التماثل بين القمم والقمامات فيتمثل بالحجم متمثلا بالارتفاع هنا مقرونا بما هو حسي بصري شمي ، فالقمم إنما هي قمم الجبال التي غالبا ما تكون فائحة بعطور الورود الجميلة . أما القمامات فيكون ارتفاعها تراكميا بمرأى تتحاشاه العيون

وبرائحة تخدش الأنوف أما الدلالة التي يشي بها هذا التشكيل التصويري المشترك بصريا وشميا فإنها دلالة رمزية تحصلت بما أنتجته المفارقة التي قصدها الشاعر بين القمة والقمامات ، ويبدو أن ما متداول اجتماعيًّا الغائر في أعماقه قد فعل فعله في ما ذهب إليه في هذا التشكيل على المستويين البنائي والدلالي فكثيرا ما يقارن علو من لا يستحق بعلو القمامة .

ويعزو الشاعر كل ما جاء في تشكيلاته السابقة من التباس أحدَثه التماثلُ المؤسس على المفارقة بين أطراف التشكيل إلى اضطراب الطقس فيقول : / **لا أميزُ جيدا فالطقس مضطرب** / وهو تشكيل رمزي تجاوز فيه الشاعر المعنى المألوف للطقس ، فهو قد أشار برمزيته إلى طقوسٍ وأجواءٍ حياتية يكتنفها الاضطراب هي من أنتج ما آلت إليه تشكيلاتهُ الشعريةُ بمستوياتها الحقيقية والرامزة ، فعندما تضطرب الطقوس وتتغير تغييراً مفاجئاً يعتري الالتباسُ الإنسانَ فيتشابه في مداركه ما كان مختلفا ، وهذا ما أراد تأكيده الشاعرُ في نصه .

* * *

نشيج الناي . . نشيج الشعر
في قصيدة « رحيق الجمر »
للشاعر محمد الشدوي

« رحيق الجمر »

أنـــينُ النَّـــايِ تُضـــرِمُهُ الثُّقُـــوبُ
فتَشرَبُ مـــن مَوَاجِعِـــهِ القُلُـــوبُ
يَشـــفُّ الـــرِّيحَ يُلقيهَـــا أنينًـــا
كنـــزفٍ بـــاتَ تُهرِقُـــهُ النُّـــدُوبُ
إذا ألقَـــى النَّشِـــيج أذابَ قلبِـــي
فطَيفُـــكِ عـــن خَيـــالِي لا يَغيـــبُ
أفـــتِّشُ عنـــكِ في مُقَـــلِ العَشَـــايَا
وأسألُ أيـــنَ أنـــتِ فـــلا تُجيـــبُ
وَتنسَكِبُ الرُّؤَى حَـــولِي ذُهـــولاً
وأســـئلَةُ النَّـــوَى وجَـــعٌ يَلُـــوبُ
فأمضَغُ حَـــيرَتِي وأشُـــفُّ صَـــمتِي
وتَأخُـــذُنِي إلى التِّيـــهِ الـــدُّرُوبُ
وَتشـــتَعِلُ الصَّـــبابَةُ في دِمَـــائي
وبـــينَ جَـــوانِحِي يشـــبُ الكَثيـــبُ
ويحتـــرِقُ النَّشـــيدُ عَلـــى شِـــفَاهِي

وفي عَينَــــيَّ تَغتَسِـــلُ الــذُّنُوبُ

بِمُنعــرَجِ المَواجِــعِ مَــاتَ قلبِــي

عَلى حُرَقٍ ومِــن حُــرَقٍ يَــؤُوبُ

كــأنَّ النَّــبض مــابينَ الحنايَــا

رحيــقُ الجمــرِ تُذكِيــه الهبُــوبُ

أقَلِّــبُ في سَــماءِ الفقــدِ طَرفِــي

فَيَرجِــعُ بَائسًــا وهــوَ الكَئيــبُ

ويهمسُ منــكِ في أرجــاءِ يأسِــي

نسيمٌ من شَذَى الــذِّكرَى يَــذُوبُ

في تأملنا لمطلع القصيدة

أنــين النــاي تضــرمه الثقــوب   فتشرب مــن مواجعــه القلــوب

نجد أن التشكيل اللغوي الذي استعمله الشاعر خرج عن الاستعمال المألوف للغة وهذا ما جعل صوت الناي في الشطر الأول من البيت يمر بمرحلتين من التحول : الأولى التحول إلى الأنين ، والثانية التحول إلى نار مضطرمة تنفثها ثقوبه .

وأنـين النـاي هنـا صـورة سمعيـة ، وهـي اسـتعارة مكنيـة أساسـها التشخيص ، فالأنين

يقابل التوجع المساوي للنار المضطرمة الخارجة من ثقوب الناي التي أراد لها الشاعر أن تكون مصدر الاضطرام ، إن أنين الناي ناجم عن حزن ، وهذا الحزن تستعذبه القلوب ، فتشربه وترتوي منه ، وهنا يتحول الأنين إلى حالة أخرى سائلة ليكون في عداد ما يشرب من السوائل ، وفي هذا تتشكل صورة ذوقية إجرائية متحركة .







وفي البيت الثاني

يشف الريح يلقيها أنينا كنزف بات تهرقه الندوبُ

يرسم الشاعر صورة حركية تشبيهية غير تصريحية ، ذلك أنه يشبه هذه الصورة الحركية بعملية التنفس عند الإنسان المتكونة من الشهيق والزفير ، فالناي يشرب الريح يمتصها ثم يزفرها ، فهو هنا قد أنسن الناي ليخلع عليه الفعل الإنساني عن طريق التشخيص .

إن عملية التنفس متماثلة في جزئها الأول المتمثل بالشهيق بين الناي والإنسان ، ولكنها مختلفة في جزئها الثاني المتمثل بالزفير ، والاختلاف هنا يحمل خصوصية الناي ، ذلك أن ماهو غالب على صوت الناي أنه حزين ولذلك كان هذا الصوت أنينا ، ولكن زفير الإنسان لا يكون كذلك في الغالب ، ويحتمل أن يكون عندما يتحول توجعا .

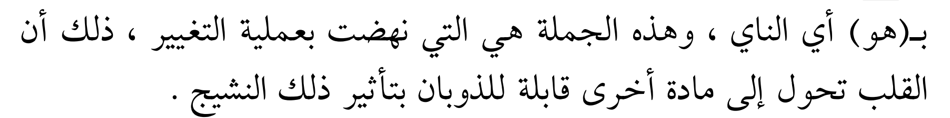
وجاء الشطر الثاني (**كنزف بات تهرقهُ الندوبُ**) مشكلا لصورة تشبيهية لونية حركية ، فأنين الناي يشبه في وجعه النزف المتدفق من الجراح ، هذه الصورة تمثل حركية عملية الزفير التي مثلها الجزء الثاني من صدر البيت (يلقيها أنينا) إذ أن الأنين في صورته التي رسمها الشاعر جاء مشكلا لصورة لونية ، ذلك أن الأنين كالنزف وهنا تتمثل الصورة على مستويين متعاضدين هما اللون والحركة .

وفي تأملنا لصدر البيت الثالث (**إذا ألقى النشيج أذاب قلبي**) نرى أن الشاعر يساوي بين الأنين وبين النشيج في ما يزفره الناي ، وكلاهما يحمل صورة الحزن والتوجع ، ونشيج الناي هذا يثير في مستواه الصوتي مكامن العاطفة عند سامعه وهو الشاعر هنا ، ويتمخض عن هذه الإثارة تحول مكمن أو مصدر العاطفة كما هو متعارف عليه وهو قلب الشاعر .

وهذه عملية تحول من حالة إلى أخرى ، من حالة الوجود إلى حالة التلاشي ، التي تمثلها الجملة الفعلية (أذاب قلبي) بفاعلها المستتر المقدر







بـ(هو) أي الناي ، وهذه الجملة هي التي نهضت بعملية التغيير ، ذلك أن القلب تحول إلى مادة أخرى قابلة للذوبان بتأثير ذلك النشيج .

وهنا ترتسم أمامنا معادلة طردية مفادها : كلما اشتد نشيج الناي كلما أسرع القلب في الذوبان والتلاشي ، وهكذا يكون صوت الناي موجها إلى مصدر العاطفة لدى الشاعر ، وهذا يحمل في مضمونه مستوى دلالي يشي بعملية التأثير والتأثر ، أي التفاعل بين صوت الناي وعاطفة الشاعر ، بل مصدر عاطفته ومرد هذا التفاعل حالة استذكارية يوحي بها نشيج الناي تتمثل في استذكار الشاعر من كان يحب .

إن عملية الاستذكار المستمر تجعله يبحث ويستمر في البحث بدلالة الفعل المضارع (أفتش) والتفتيش هنا موضعه عيون الليالي بعد تجسيدها إذ يقول : (**أفتشُ عنك في مقل العشايا**) وهنا تتنامى العاطفة ، فعملية التفتيش بمستواها الإجرائي تحصل باتجاهين : البحث والسؤال ولكن النتيجة لا وجود ولا جواب ، فيزداد الوجع ويتحول ما هو غير محسوس (الحيرة) و(الصمت) إلى محسوس بطريقة التشكيل اللغوي لصدر البيت (**فأمضغ حيرتي وأشف صمتي**) المتضمن جملتين فعليتين بفعلين مضارعين الفاعل فيهما مستتر مقدر بـ (هو) الدال على الشاعر وتعليق ماهو غير محسوس في التشكيل (الحيرة) و(الصمت) بالفاعل .

إن هذا التحول بتأثير هذا التشكيل أباح للشاعر حسية التعامل مع ماهو غير محسوس فتحولت (الحيرة) إلى مضغة يلوكها الشاعر ، وتحول الصمت إلى شيء يشرب ، وكأنه الماء ، وهكذا تحول الاثنان إلى ما يشبه الطعام والشراب ، وهنا تتشكل صورتان حسيتان ذوقيتان عن طريق تحويل المجرد إلى محسوس (أمضغ حيرتي) و(أشف صمتي) .

وما نريد تأكيده هنا أن نشيج الناي بإثارته لعاطفة الشاعر تمخض عنه ما زاد في حيرته ، ويتضح ذلك من تشكيل الأبيات المؤسسة على أفعال





مضارعة تحمل دلالة ذلك وهكذا جاءت الأفعال : (أفتش ، أسأل ، تنسكب ، يلوب ، أمضغ ، أشف ، تأخذني ، تشتعل ، يثب ، يحترق ، تغتسل) .

وهكذا فقد انسكبت الرؤى ذهولا ، واشتعلت الصبابة ، واحترق النشيد ، واغتسلت الذنوب في عيني الشاعر إذ يقول : **(وفي عيني تغتسلُ الذنوبُ)** وهنا تشكلت صورة حسية بصرية متحركة تحمل دلالة رمزية تتمثل بسعي الشاعر للتكفير عن ذنوبه إذ تحول المجرد إلى محسوس عن طريق التجسيد فكان أن اغتسلت ذنوبه بماء عيونه .

وبعد أن كان قد أذاب نشيج الناي قلبه ينتقل وبتأثير تنامي العاطفة إلى رسم صورة أخرى للقلب تأتي أشد وقعا على نفسه هي صورة موت قلبه بعد أن تزداد آلامهُ فيقول :

بـــمنعرج المواجع مات قلـــبي على حرق ومن حرق يـــؤوب

إذ يعمد إلى تأسيس مكاني يتناسب وحجم هذه الفاجعة ويكون مستقرا لها ، فيجعل للمواجع منعطفا دلالة على كثرتها وتمهيدا لحلول الفاجعة المستمرة ذلك أنه أراد لقلبه أن يبعث ليعود إلى الإضطرام بنار تلك المواجع التي تجعل نبضه كأنه الطيب الملقى في الجمر المتقد بتأثير هبوب الرياح القوية .

وفي خضم هذا يعود الشاعر للبحث مرة أخرى ويؤسس لبحثه مكانا ، فيشكل صورة مكانية بإضافة محسوس إلى مجرد (سماء الفقد) فيجعل لحالة الغياب سماءً دلالة على السعة ليتيح لطرفه استمرارية البحث ، وهذا يفضي إلى دلالة أخرى لهذه السعة تتمثل بعدم الجدوى ، وهذا ما يتحقق في الشطر الثاني من البيت **(فيرجع بائسا وهو الكئيب)** وهذا ما يجعله في نهاية الأمر يذعن للأمر الواقع الذي يجعله يختتم قصيدته بالّياذ بالذكرى بعد أن يعلي خياله جدرانا ليأسه ، وهي صورة تشي ببلوغ اليأس أعلى

مدياته ، وهكذا يكون اليأس من اللقاء ممهدا لظهور معادل معوض ، ذلك أن الإنسان عادة يسعى بتأثير نفسي للبحث عما يعوضه المفقود سداً للنقص وتحقيقا لتوازن نفسي ، فكان الاستذكار المعطر بالأريح هو ذلك المعادل . .

* * *

لغة الشعر بين التعطيل والتفعيلِ
في قصيدة « هنالك جنتي . .فيها سلامُ »
الدكتورِ محمد جاهين بدوي
هُنَالِكَ جَنَّتِي . . فِيهَا سَلاَمُ ! .

عَلَى شَفَتَيَّ قَدْ وُئِدَ الكَلاَمُ ... وَفِي رِئَتَيَّ قَدْ بُعِثَ الضِّرَامُ

وَفِي التَّصْرِيحِ إِنْ أَفْضَيْتُ قَتْلٌ ... وَفِي الكِتْمَانِ إِنْ أَقْدِرْ حِمَامُ

وَفِي التَّلْوِيحِ قَدْ أَكْدَيْتُ عَجْزًا ... فَلاَ نَثْرٌ حَوَانِيَ أو نِظَامُ

وَبَيْنَ يَدَيْكِ يَا سُعْدَى حَيَاتِي ... ومَبْدَا قِصَّتِي فيهَا خِتَامُ

وَفِي شَفَتَيْكِ يَا سُعْدَى قَضَاءٌ ... تَنَزَّلَ مَا يُرَدُّ ولا يُرَامُ

قَضَائِي فِيكَ أَنْ أَحْيَا شَتِيتًا ... بِبَيْنِ البَيْنِ . . لَيْسَ لِيَ التِئَامُ

قَضَائِي فِيكَ نَزْفٌ سَرْمَدِيّ ... فَآخِرُهُ كَأَوَّلِهِ احْتِدَامُ

قَضَائِي فِيكَ لَيْلاَتٌ ثُكَالَى ... عَمِيَّاتٌ . . وَإِصْبَاحٌ جَهَامُ

وَأَوْرَادٌ تُتَمْتِمُ نَائِحَاتٌ ... وَمَوْءُودَاتُ عِشْقٍ ،هَلْ تَنَامُ ؟!

أُقَضِّي العُمْرَ بَعْدَكِ نَوْحَ رُوحٍ ... وَيُؤْوِينِي التَّشَرُّدُ والهُيَامُ

تَبَارِيحِي تَسَابِيحِي وَسُكْرِي ... وَحُرْقَةُ مُهْجَتِي فِيكِ الْمُدَامُ

أَيَا سُعْدَى . . وَوَجْهُكِ لِي نُجُومِي ... فَإِنْ أَفَلَتْ فَأَكْوَانِي القَتَامُ

أَيَا سُعْدَى . . ومَا نَامَتْ جُرُوحِي ... وإِنْ صُفَّتْ عَلَى قَبْرِي الرِّجَامُ

أَيَا سُعْدَى . . وَطَيْفُكِ لِي نَدِيمٌ ... يُسَاقِينِي . . فَيَرْوِينِي الأُوَامُ

أَيَا سُعْدَى . . وَقَوْلُكِ : يَا حَبِيبِي ... يُمَزِّقُنِي صَدَاهُ . . والغَرَامُ

ويَسْـــرِي فِـــي أَسَـــارِيرِي سَـــعِيرًا ... لَهُ فِـــي القَلْـــبِ عَصْـــفٌ وَاهْتِـــدَامُ
يُذَبِّـــحُنِي التَّـــذَكُّرُ كُـــلَّ نَـــبْض ... وَيَطْعَنُنِـــــي بِـــــأَوْرِدَتِي المَــــلاَمُ
وَتَجْلِـــدُنِي الـــــدَّقَائِقُ وَالثَّـــوَانِي ... فَتَحْطِمُنِـــي . . وَيَحْطِمُنِـــي الحُطَـــامُ
وَتُقْرِئُنِـــــي هُنَيْهَـــــاتِي أَسَـــــاهَا ... وَبَعْـــضُ هُنَيْهَـــةٍ فِـــي التِّيـــهِ عَـــامُ
تُطَـــــوِّقُنِي أَفَاعِيهَـــــا اللَّيَـــــالِي ... وَيُهْـــــدِينِي أَسَـــــاوِدَهُ الظَّـــــلاَمُ
حَيَـــــاةٌ بَـــــرٌّ بَهْجَتِهَـــــا كَفُـــــورٌ ... وَحِـــــلٌّ حُبُورِهَـــــا فِيهَـــــا حَـــــرَامُ
وَعَـــذْبُ فُرَاتِهَـــا مِلْـــحٌ أُجَـــاجٌ ... وَصِـــحَّةُ بُرْئِهَـــا فِيهَـــا سَـــقَامُ
دُعَاؤُكِ يَـــا سُـــعَيْدَى نَهْـــرُ وَجْـــدِي ... يُرَقْرِقُـــــهُ بِأَحْنَـــــائِي ضِـــــرَامُ
أُرَتِّلُـــــهُ بِأَسْـــــحَارِي قَصِـــــيدًا ... لَـــهُ فِـــي الكَـــوْنِ رَجْـــعٌ مُسْـــتَهَامُ
فَوَاتِحُـــهُ بِسَـــمْعِ الصَّـــخْرِ وَحْـــيٌ ... خَوَاتِمُـــــهُ تَشَـــــظٍّ وَانْفِصَـــــامُ
وَبَيْنَهُمَـــا بَـــرَازِخُ لَـــيْسَ تَبْغِـــي ... وَبَعْـــضُ الكَلْـــمِ يَنْكَـــؤُهُ الكَـــلاَمُ !
وَفِي التَّصْـــرِيحِ يَـــا سُـــعْدَايَ قَتْـــلٌ ... وَفِي الكِتْمَـــانِ يَـــا وَيْلِـــي حِمَـــامُ !
وَفِـــي الحَـــالَيْنِ مُحْتَفَـــرٌ لِقَبْـــرِي ... هُنَالِـــكَ جَنَّتِـــي . . فِيهَـــا سَـــلاَمُ

ما يلاحظ في مفتتح هذه القصيدة أن الشاعر عمد من مطلعها وحتى البيت الثالث إلى تعطيل الكلام على مستويات من المراحل المتدرجة ، فهو يبدأ في مطلع قصيدته ، في شطرها الأول بتشكيل صورة تجريدية بالأسلوب الاستعاري الكنائي بتجسيده الكلام ليتسنى له تعطيل فعله على المستوى الإجرائي ، وقد تمكن من ذلك فتحقق التعطيل بأعلى درجاته التي يمثلها الفعل الماضي المبني للمجهول (وُئِدَ) ذلك أن وأدَ الكلام هو إسكاته بأعلى وسيلة وهي القتل ، وهكذا أصبحت الشفتان غير قادرتين على نطق الكلام وهذا على المستوى الخارجي .

وفي الشطر الثاني أراد الشاعر بيان درجة الشوق ومدى تأثيره إجرائيًّا على المستوى الداخلي فكان اضطرام النار في الرئتين ، وأرى هنا لو أن الشاعر أبدل الفعل الماضي المبني للمجهول في قوله (بُعث الضرام) إلى (شبَّ) لكان أجدى على المستويين اللغوي والإجرائي فالضرام أنسب له أن يُشب هنا ولا يُبعث وليس في هذا خروج عن الوزن العروضي إذ لا ضير أن تتحول (مفاعلتن) إلى (مفاعيلن) في موسيقى البحر الوافر .

في البيت الثاني يحدد الشاعر مستويين من مستويات تعطيل الكلام يمثل الشطر الأول المستوى الأول فيما يمثل الشطر الثاني المستوى الثاني، والبيت يشير إلى تشكيل موفق على المستويين اللغوي والإجرائي أيضا ، فقد تم تشكيل البيت بطريقة التضاد بين الشطرين ، ذلك أن التصريح في الشطر الأول يقابله الكتمان إن استطاعه الشاعر في الشطر الثاني واللفظان على المستوى الإجرائي يُفضيان إلى النتيجة نفسها ألا وهي تعطيل الكلام فالتصريح يفضي إلى القتل ، والكتمان إلى الموت ، فالسكوت إذاً أجدى في مثل هذا المقام ويمكن أن يكون ذلك على وفق

المخطط التالي :

{التصريح ↔ القتل} = {الكتمان ↔ الحِمام}

وفي البيت الثالث ينتقل إلى مرحلة أخرى من مراحل تعطيل الكلام وهي مرحلة التلويح وكان أنسب لو كان تلميحا ، وهذا المستوى من الكلام لم يفلح فيه فقد عجز عنه فلم يتمكن من التبليغ بهذا المستوى من الخطاب لا نثرا ولا شعراً .

ثم ينتقل الشاعر ليبين موضوع قصيدته الذي كان (سعدى) وأرى من المناسب جدًّا أن تكون (سعدى) هي عنوان هذه القصيدة فهو يشير إلى أن وجوده مرتبط بهذه المرأة وبين يديها وهو يدرك أن بدايته معها كانت

تحمل خاتمتها أيضاً ، وهذا ما يؤكد حالة من التضاد على المستويين العقلي والنفسي فهو إذ يدرك صعوبة تحقيق ما يريد أو استحالته يصر على أن يكمل بداية قصته التي تحمل نهايتها ، ذلك أن شفتي (سعدى) تخبئان قراراً ، قضاءً محتوما فلا رجوع عنه ولا بالإمكان الوصول إليه بغية تغيره .

لقد أبان الشاعر في هذا البيت :

وبين يديك ياسعدى قضاءٌ   تنزَّل ما يُرد ولا يُرامُ

حتمية وقوع هذا القضاء جملة ثم ذهب في الأبيات التي تليه إلى التصريح بتفصيلات هذا القضاء ، وهو انتقال من الكلي إلى الجزئي ولذلك نراه يعتمد أسلوب التكرار لإيصال ما يريد فيكرر لفظ قضائي في مستهل ثلاثة أبيات ويحدد في كل بيت نوع ذلك القضاء على المستوى الإجرائي ، فمضمون القضاء في البيت الأول هو تشتت وتوزع الذات إلى غير اجتماع إذ يقول :

قضائي فيك أن أحيا شتيتا   ببين البين ليس لي التئامُ

أما نوع القضاء في البيت الذي يليه فهو نزف دائم ملتهب لا يُعرف أوله من آخره فهما متساويان :

قضائي فيك نزفٌ سرمدي   فآخرهُ كأوله احتدامُ

أما نوع القضاء الآخر فهو قضاء على المستوى الزمني .

وهنا حسناً فعل الشاعر باستعماله التجزئة للارتقاء بحالة الحزن إلى مدياتها العليا إذ جزأ اليوم إلى نصفيه الليل والنهار وعلّق كل وقت بما يناسبه على المستوى الشعوري فقال :

قضائي فيك ليلاتٌ ثكالى   عمياتٌ وإصباحٌ جهامُ

فالليل ثكل وعمًى جاء بتأثيره أما النهار فهو نهار جاف عابس .

وبعد أنْ يرى أنَّ قصته مع (سعدى) قضاء مفروغ من وقوعه يذهب إلى فعل ما يراه على المستوى الإجرائي بتأثير ذلك القضاء ، فيعمد إلى وسيلة التجسيد فيؤنسن (الأوراد) بطريقة الاستعارة المكنية ليجعلها تتمتم وتنوح ، وهو إنما قصد بها نفسه بتأثير قضاء سعدى وحاله أيضا التي هي كـ (حال) المذبوحات عشقاً فأنى لعيونها أن تنام ، وهو بعدها روح هائمة لا مستقر لها إذ يقول :

أقضي العمــر بعــدك نــوح روح ويـــؤويني التشـــردُ والهيـــامُ

وحسناً فعل الشاعر في الشطر الثاني حينما أسند عملية الإيواء على المستوى الإجرائي إلى التشرد والهيام .

لقد انزاح الكلام عن المألوف هنا فحقق جمالاً على المستوى التشكيلي وعلى مستوى الدلالة أيضاً . ذلك أن الإيواء يحملُ في دلالته مايحمي ويحفظ ولكنه جاء هنا بفعل هذا التشكيل ليؤكد حالة مضادة هي حالة التوزع والتشتت لتحقيق الانسجام مع الشطر الأول وللارتقاء إلى درجة أعلى من الحزن والتوجع .

ثم يتوجه بالخطاب إلى (سعدى) فيكرر اسمها أربع مرات ويسبقه بحرف النداء (يا) المسبوق بأداة الاستفتاح لكي يمهد للبوح بمعاناته ، فهو في البيت الأول يرى في وجهها النجوم التي إذا ما أفلت تحولت الدنيا بناظريه إلى ظلام دامس وهو في البيت الثاني :

أياسُعدى .. ومانامــت جروحــي وإن صُفت علــى قــبري الرجــامُ

هنا يؤنسن الجروح فيسند لها النوم المنفي باستعماله ما النافية عن طريق الاستعارة الكنائية ، وقد أراد عدم اندمالها ليس إلى الممات وإنما حتى بعد موته ودفنه ، وهذا ما يتأكد في الشطر الثاني . وهكذا فإن الجراح التي تركتها سُعدى له ستبقى نازفة حتى وهو في ثراه .



ثم يذهب في البيت الثالث إلى إيجاد معادل للتعويض عن حالة الإحباط التي تنتابه ، فلم يجد غير طيفها معادلاً فيجعله النديم الذي يسقيه ويتسامر معه ، وهنا تتساوى حالة الظمأ مع حالة السُّقيا على المستوى الإجرائي والدلالي أيضاً ، ذلك أن الساقي هنا ما هو إلاّ الظمأ الشديد نفسه وبالنتيجة لا تكون هناك حالة سقي لأجل الإرواء وإنما لأجل المزيد من الظمأ .

ويستذكر من سعدى في البيت الرابع مناداتها له بـ (ياحبيبي) التي تؤجج مشاعره وتذكي نار الغرام بداخله فتعصف به الأشواق بأعلى درجاتها . وهو إذ يلجأ إلى حالة الاسترجاع أو الاستذكار يحسبها بحساب نبضه وبحساب الدقائق والثواني .

ثم يوجه الخطاب للحديث عن اغترابه بعدها فيقرن ذلك بالطبيعة بعنصرها الحيواني في البيت الآتي

تطـــــوقني أفاعيهـــــا الليـــــالي ويهـــــديني أســـــاوده الظـــــلامُ

هنا نرى أن الشطر الأول قد تطابق مع الشطر الثاني على مستوى الدلالة وعلى مستوى التشكيل اللفظي وهذا ما ارتقى بالمستوى الفني للبيت من أجل تأكيد حالة الاغتراب التي يواجهها الشاعر ولتصوير مديات الحزن الذي يكابده .ذلك أن الفعل المضارع المتصل بالضمير ياء المتكلم (تطوقني) يقابله الفعل(يهديني) وهما يحملان الدلالة نفسها في كلا الشطرين ، والأفاعي يقابلها الأساود وهي نفسُها أيضاً ، كما أن الليالي يقابلها الظلام . وقد كان للتجسيد الذي استعمله الشاعر لليالي في الشطر الأول وتعليق الأفاعي بها والظلام في الشطر الثاني وتعليق الأساود به التأثير الكبير في تصوير حالة الاغتراب والحزن عنده .





وهكذا فهو لايرى للحياة طعماً بعدها فحتى الفرات العذب أصبح ملحاً أجاجاً بغيرها ، ولم يجد في نهاية الأمر إلا أن يستذكر دعاءها إذ يقول :

دعاؤك ياسعيدى نـــــهرُ وجــدي يرقرقـــــه بأحنـــــائي ضـــــرامُ

فهو إذ يصغر (سعدى) للتحبب هنا يحول دعاءها إلى نهر من الأشواق التي ينسبها إليه ثم يجعل في جريانه ناراً بداخلهِ تذكي مشاعره وتؤجج عاطفتهُ

إن تفاعله مع دعاء سعدى جاء على مستويين : الأول استذكاري والثاني إجرائي فهو لم يستذكر دعاءها فحسب وإنما يردده كما يقرأ الشعر ، وهنا تتشكل معادلة متوازنة مفادها أن علاقة الشاعر بدعاء سعدى تساوي علاقته بالشعر ولذلك فهو يسعى إلى ترتيله في الوقت المناسب المنتقى وقت السحر .

وإذ يذهب إلى رسم صورة وصفية لهذا الدعاء نراه يعمد إلى توكيد القيمة العليا للدعاء من خلال تقسيمه على ثلاثة أقسام هـي : المقـدمـة وما بعدها والخاتمة ، ثم يرسم صورة وصفية لكل قسم من هذه الأقسام فـ(عن) المقدمة والخاتمة يقول :

فواتحــهُ بســمع الصــخر وحــيٌ خواتمـــــهُ تشـــظٍ وانفصـــــامُ

فهو يشخص الصخر ليعلق السمع به عن طريق الإضافة ليرفع من درجة تأثير فاتحة الدعاء عندما يجعل تأثيرها كما الوحي في مما يعد من عناصر الطبيعة الجامدة أو من أكثرها جموداً وهو الصخر .

أما الخاتمة فإن تأثيرها يتجسد على المستوى الإجرائي بالتجزء والانفصام الذي يصل إلى درجة التشظي ، أما ما بين المقدمة والخاتمة فهو مما لا يمكن الإحاطة به وهذا ما ينسحبُ على درجة تأثيره أيضاً .



ثم يأتي ختام القصيدة بالعود إلى بدايتها إذ يقول :

وفي التصـــريح ياســـعداي قتـــلٌ وفي الكتمـــان يـــاويلي حِمـــامُ

فهو بعد أن ينسب سعدى له باستعماله ياء النسب بقوله (ياسُعداي) أراد أن يكون تعطيل الكلام خاتمة للقصيدة كما كان مفتتحاً لها ، كما أن النتيجة التي أفضى إليها التصريح والتلميح في بداية القصيدة هي نفسها في خاتمة القصيدة . فالتصريح أو الكتمان يفضيان إلى نتيجة واحدة هي الموت .

وإذ يدرك الشاعر حتمية ملاقاة هذا المصير يسعى إلى التهوين من نتائجه على المستوى الإجرائي إذ يقول :

وفي الحـــالين مُحتفـــرٌ لقـــبري هنالـــك جـــنتي فيهـــا .. ســـلامُ

إذ يساوي بين موته وبين فوزه بالجنة ، فهناك يتحول الكتمان إلى التصريح فَيُفَعّلُ ما كان معطلاً . . . . . .

* * *





البيئة في التشكيل الشعري
قصيدة « كربلاء »
للشاعر محمد علي الخفاجي

نستطيع القول ابتداءً أن القصيدة كربلائية بامتياز لشاعر كربلائي بامتياز وهذا ما سيتضح من قراءتنا لهذه للقصيدة .

فالشاعر يبدأ قصيدته بالقول (أنا من سلالة أنهارها) فهنا يؤكد ذاته الكربلائيه بعد أن جعلَ ضمير المتكلم (أنا) مفتتحا للقصيدة ليشكل بذلك جملة اسمية دالة على ثبات الانتساب إلى هذه المدينة من خلال توظيفه لعنصر من عناصر طبيعتها وهي الأنهار ، فالشاعر في البدء هو أحد أنهارها التي تروي بساتينها الوارفة ، أو هو قنطرة من قناطرها المحدودبة التي تقامَ على تلك الأنهار لتؤمن عبور قاصدي المدينة بينما تجعل مياه تلك الأنهار تنساب بطلاقتها إلى البساتين التي يمتلك واحداً منها والده الذي كان شغوفا ببستانه ، وكثيراً ما كان يراه الشاعر نخلة من بين نخيلها السامقة .

لقد كان الشاعر لصيقا بهذه الأجواء البستانية ، لذا نراه يؤكد انتسابه لها ليس على مستوى كلي فحسب وإنما على مستوى تفصيلي ليكون الانتساب أقوى صله وأوسع ، فهو إذ ينتسب إلى الماء الذي يروي بساتين المدينة يجعل الفرات أبا له وتصير البساتين أمهُ ، ولكي يحقق هذا الانتساب أنسن الفرات وكذا فعل مع العنصر النباتي منها متمثلا بالبساتين فتحقق ذلك بتشكيله لجملتين اسميتين حين قال / **الفرات أبي** / **والبساتين أمي**/ ليؤكد بوساطتهما ثبات انتسابه للفرات أبا له والبساتين أما .





ومن ثم يعتمد أسلوب العطف لجملة اسمية أخرى يبدؤها بضمير المفرد المتكلم (أنا) لدلالة التوكيد التخصصي فيقول (**وأنا نهرها العلقمي الصغير**) فهو ابن الفرات الكبير ثم يتجه الشاعر صوب التاريخ ليجعله شاهد هذا النهر من خلال واقعة الطف الشهيرة في كربلاء وبالتحديد في واقعة استشهاد الإمام العباس عليه السلام في ما أسميته في دراسة سابقة (معركة الماء) التي استشهد فيها الإمام العباس عليه السلام على نهر العلقمي بعد أن رماه الأعداء بسهم أصاب عينه ودخل فيها ، وأصاب سهم آخر القربة فأراق ماءَها ، وهذا ما قصدة الشاعر حين قال : / **وشاهدي السهم والقربة الناضبة** / .

ثم يكرر جملة اسمية أخرى يبدؤها بالضمير نفسه(أنا) إذ يقول : / **أنا سبط أنهارها** / وهنا يذهب الشاعر للتوكيد والتخصيص أيضا ليحوِّل نهر العلقمي إلى حفيد لنهر الفرات .

لقد استحال الشاعر هنا ماءً ليروي بساتين مدينته الخضراء لكي تدوم الخضرة فيها ، ثم يتجه إلى عنصر آخر من عناصر الطبيعة ليستحيل بوساطته ذلك الحمام المقيم بحضرتي الإمام الحسين وأخية العباس عليهما السلام ، ذلك الحمام ذو اللون الأزرق الداكن ، وهنا يرسم لنا صورة حسية بصرية لونية حين يشاكل بين لون الحمام ولون السجاد الأزرق الذي يغطي أرض الحضرتين وكأن الحمام استعار زرقتهُ منها وهذا يشي على مستوى الدلالة إلى الارتباط بالمكان الذي سينسحب على ذات الشاعر إذ أنه حمام حضرتها كما يقول .

ويستمر الشاعر بالحديث عن ذاته من خلال الارتباط بمدينته فيتجه إلى الزمن بصيغة الماضية ليرسم لنا صورة ذاته متوحدا مع مدينته فيقول : **أنا علق في مزاراتها** / **أو واحد من أزقتها** / . وهنا يذهب إلى الجانب الديني فيستحيل وسيلة لاعتقاد ديني يمارسه زائرو هذه المدينة المقدسة إذ

يستحيل إلى ما يسمى (علقا) يعقده الزائرون في المشبك المحيط بضريحي الإمامين عليهما السلام أملا بالمساعدة في تحقيق طلب أو غاية منشودة وهو عبارة عن قطعة صغيرة من القماش الأخضر يأخذه الزائرون من السدنة .

إن عملية عقد أو ربط هذا (العلق) إنما تشير على المستوى الدلالي إلى ذلك الارتباط الروحي بين الشاعر ومدينته مثلما هو بين الحمام والحضرة . فالحمام لا يبتعد عن الحضرة إذ أن طيرانه في حدود محيطها ، ولذا قال : / **لا يبارحها إذ يطير**/ .

وما يزال الشاعر في طور الاستحالات التكوينية التي تتكون منها مدينة وهو ما يزال في مقتبل عمره ولذلك فهو يستحيل زقاقا من أزقتها ، ولكنه عندما يكبر يتحول شارعا مهما ومعروفا من شوارعها إلا وهو شارع السدرة . وهنا تفضي الاستحالة الزمانية (الصغير ←الكبير) إلى استحالة مكانية (الزقاق ← الشارع) وهذه الاستحالة (الزمكانية) تشي على المستوى الدلالي بالتحول الحياتي والمعرفي للشاعر ذلك أن الزقاق يمثل طفولته وشارع السدرة يمثل فتوته وشاعريته .

وحين يقول : / **وبي خضرة من بساتينها**/ **وبي صفه من منائرها الواقفة**/ . هنا يعود الشاعر ليؤكد كربلائيتهُ من خلال العنصر النباتي في طبيعة المدينة ممثلا بالبساتين وخضرتها تحديدا وهي استعارة رمزية مؤسسة على مستوى لوني يشي بالترافة والجمال الروحي . ثم يؤكد ذلك أيضا من خلال الاستعارة التشخيصية الوصفية (**منائرها الواقفة**) إذ يقرن حالة الوقوف بالمنائر ليتصف هو بها ، وهي أيضا استعارة رمزية تشي بدلالات الثبات والشموخ والكبرياء فضلا عن أنها تمثل قداسة المدينة على المستوى الديني .



وإذ يذهب الشاعر لتصوير علاقته بمدينته على المستوى الزماني ليصور على المستوى الإجرائي أيامه بتفصيلاتها ، فيبتدئ يومه ليلا فيقول : / **أنا الآن أتعلّلُ بين منازلها** / فهو ينتقل بين منازل أصدقائه وأحبابه للسهر والمسامرة .

ثم يذهب ليصور علاقته بمدينة من جانب آخر حين يؤنسها فيحيلها امرأةً ليسمعها غزله فهو عاشق لها وهي تخشى ذلك لذا فهي تتحاشى سماع شعره إذ يقول : / **وهي تَهربُ من غزلي وغلو الكلام** / . وهنا على الجانب الآخر المتمثل بالمستوى النفسي ما يشير إلى اعتداد الشاعر بنفسه وبشاعريته .

أما عن الصباح فيقول : / **في الصباح** / **قصبُ الخيزران يباغتنا** / **والزلال مفاجأة** / **كلّ عابرة ـ وهي ملتفةٌ بعباءتها ـ** / **باقةٌ نقلت وردها معها** / **شفتان تجملتا بالعقيق** / **واللثام عليهما رقى**/ . وفي صباح كربلاء الجميل يرسم لنا الشاعر صورة لنساء كربلاء الجميلات فهو يعتمد التشبيه موظفا الطبيعة بعنصرها النباتي ليرسم لنا صورة قوامهن الجميل الذي يشبهه بقصب الخيزران وكذلك يشبه بياض وجوههن ونقائها بالزلال .

ثم يأتي ليرسم لنا صورة حسية بصرية حركية تمثل حركة النساء في مشيهن وهن يرتدين العباءات فيشبه كل واحده بباقة ورد يسير معها الورد . أما الشفاه فقد تجملت بالعقيق وما زادها جمالاً ورقيًّا وضع اللثام حياءً واتقاء سهام النظر . أما العيون فيشبهها الشاعر بالماس إذ يقول : / **وعينان كالماس** / **إذا نظرت . . . .**/ **يفسدُ قي القلب كل التقى وعن جمال القوام يقول :** / **العباءات لينةٌ تتأَودُ** / **فيُعبئننا شغفاً** / . وهي صورة بصرية حركية تصور مسير النساء بقوامهن الجميل وحقيقة الأمر أن العباءات ليس هي ما يتأود وإنما الأجساد من تحت العباءات هي من يتأود وهما بالأحرى صورتان صورة الجسد وصورة العباءة الملتفة به

التابعة له والمستجيبة لحركته وهذه الصورة تستدعي عيون الناظرين وتزيد شغفهم لذا فهو يقول : / **يعبئننا شغفا**/ .

ويصف الشاعر القرى المحيطةِ بالمدينة بأنها قرًى تفوح بالجمال ونساؤها القادمات إلى المدينةِ ورود تسير في شوارعها وهو إذ يحاول أن ينفرد بإحداهن للحديث يردها عن ذلك حياؤها المتشحُ بطابعها الريفي فيقول : / **كلما اقتربت ردَّها خجل الريفِ** / وهي لذلك تعض على شفتها من شدة الحياء فيذهب الشاعر إلى تشبيه ذلك الموقف بانطباق غلاف الرسالة الذي يصعبُ فتحهُ وفي ذلك صورة رامزة للحياء الشديد ولذلك يقول : / **كلما اقتربتَ ردَّها خجل الريفِ** / **وعضَّتْ على شفةٍ كغلاف مكاتيب** / .

ثم يرسم صورة مقابلة تمثل على المستوى العاطفي موقفه وموقف الشبان أقرانهِ من تلك المشاهد فيذهب إلى الطبيعة بعنصرها النباتي ليوظف الورد وإليها بعنصر الحيوان ليوظف الطيور فيرسم بذلك صورتهم المؤطرة بما هو خصلة اجتماعية سائدة في المجتمع الكربلائي وهي صفة الحياء التي تمنعهم من الالتقاء بتلك الفتيات الفاتنات وهم الشباب في أول شبابهم لذا يقول : / **كنا الشباب الغرير**/ **كنا كأنا الفراشات**/ **لانكاد نحطُّ على الورد حتى نطير**/ **كنا طيوراً تودُّ التقاءَ المناقيرِ**/ **ولكنه الخجلُ القبلي** / **وشيٌ من الوجل المستفز**/ **لذلك نكتفي بأنَ تتسلى العيون** / **بمشية ذلك الآوز**/ . فما بين الحياء والخوف يتردد الشبان فيستجيرون بالنظر إلى الجمال مكتفين بهِ .

ثم ينتقل الشاعر إلى ميقات آخر من مواقيت يومياته المعتادة فيصور لنا صورة مألوفة في المجتمع الكربلائي وقتذاك ففي وقت العصر إلى وقت الغروب تصعد الفتيات إلى السطوح لتهيئ أماكن المنام وحين تلتقي أعينهن بالمارين من الشبان تتورد خدودهن التي يشبهها الشاعر بالرمان

الكربلائي من شدة الخجل : / في العصر / **وحين نجوسُ خلال أزقتها** / . **والشمس توغلُ في لونها الكستاني/ تطلُّ علينا البنات/ من الأسطح الواطئات/ فيحمرُّ من خفرِ الخدِّ رمانُها** / **الكربلائي** .

وحين يتحدثُ الشاعر عن صيف المدينةِ يصور لنا بساطة الحياة الكربلائية / حينذاك فيقول : / **وإن نزل الحرُّ/ نرشقُ فرشيها بالبلل/ ونمتدُّ فوقَ حصير من الخوص**/ .

وفي ختام قصيدته يتحدث الشاعر عن قدسية المدينة المتأتية من وجود ضريحي الإمام الحسين وأخيه العباس عليهما السلام في ثراها الطاهر ، فيؤكد ذلك الحب الكبير الذي يملأ قلوب الملايين من الناس محبي آل البيت عليهم السلام فيقول : / **إنها كربلاء/ تطوف المحبةُ محرمةً حولها**/ فهنا نرى أن الشاعر يبتدئ كلامه بـ (إنَّ) التوكيدية ثم يذكر اسم المدينة كربلاء بعد ذلك يذهب إلى تجسيد المحبة ليحيلها إنساناً يقوم بالطواف محرماً حولها ، وهو تشكيل استعاري رمز به الشاعر إلى تلك الحشود الغفيرة التي تأتي لزيارة الإمامين والطواف حول مرقديهما الشريفين .

بعد ذلك يذهب ليرسم صورة المدينة في مناسبةٍ معروفةٍ ألا وهي الذكرى السنوية لأربعين الإمام الحسين عليه السلام فيشخص المدينة ليجعلها تؤدي واجب الضيافة للزائرين فيقول : / **في أربعين الرماد** / **أولادها واقفون على بابها** / **يدعون زوارها لطعام القرى** / **وهي شاخصةُ بينهم كالنخيل** / **تمدُّ السماط من الفجرِ/ حتى تخوم السرى/ وعباءتها بيرقٌ خافقٌ** / **بين نار القدور وماء السبيل** / . في هذه تشكيلات الشعرية يصور الشاعر حالة الاستنفار التي تعيشها المدينة في أيام ذكرى الأربعين وهي تستقبل الزائرين من شتى بقاع الأرض وهو إنما قصد بذلك أبناء المدينة الذين يقومون بواجبات الضيافة على أكمل وجه .





وفي الختام يُعيد الشاعر الجملة الاسمية المبتدئة بـ (إنَّ) التوكيد ليؤكد قداسة المدينة فيقول : / **إنها كربلاء** / **بلاد أمير الأئمةِ والشهداء** / **بلاد المآذنِ والقبةُ الساجدة** / **ومن ذرفتْ في المحرمِ سبعينَ** / **في دمعةٍ واحدة** / فهنا فضلاً عن تصويره لقداسة المدينة يشير الشاعر إلى مأساة واقعة الطف بتشكيل استعاري يبينُ فيه استشهاد الإمام الحسين وأخيه العباس عليهما السلام وآل بيتهما والموالين بما زاد في عدده عن السبعين رجلاً بقليل وهو تشكيل استعاري موفق أحال فيه الشاعر الشهداء السبعين إلى سبعين دمعة ذرفتها عينا كربلاء بعد أن أحالها امرأة ليرفع بذلك من درجة الحزن الذي تعيشه كربلاء جراء واقعة الطف الأليمةِ .

* * *

تجليات الشعور الوطني
في نصوص «مروان عادل»

في نص (بو عزيزي) يتعرض الشاعر إلى مسألة بالغة الأهمية عانى بسببها الشعب العربي أنواعا وأشكالاً من المعاناة ، وما زال يعاني في بلدان عربية أخرى تلك هي الدكتاتوريات العربية التي هيمنت على صدر الشعب العربي عقودا من الزمان . لذا يقول عنها الشاعر : / **مساماتنا محشوة بالطغاة** / **لكن البشارة** / **إن البائع المتجول استعاد عربته** / **وهو ألان يبيع عليها** / **عروشا مستعملة** / .

فبو عزيزي يتجلى في رؤى الشاعر مناضلا ثوريا لم ينتحر ، فهو حي كما صوّرتهُ البشارة في نظر الشاعر ، فها هو يستعيد عربته ليبيع العروش المستعملة والمستهلكة للطغاة .

ثم يتجه الشاعر اتجاها زمنيا ليشكل على المستوى الزمني المقترن بالمستوى الاجتماعي جُمَلَهُ الشعرية التي تشي بالطرافة والسخرية اللاذعة إذ يقول : / **يا أخي لست زوجتي** / **ولست زوجتك** / **حتى أحدق في وجهك أربعين سنة** / . فالخطاب هنا موجه إلى الحكام العرب الذين جثموا على صدر الشعب العربي ثلاثين أو أربعين سنة ، ولذلك فإن الشاعر أحسن التوظيف هنا عندما شبههم بالزوجات ، فحدد متوسط عمر العلاقة الزوجية بأربعين سنه تماثلا مع عدد سني الحكم العربي ذلك أنه سيكون مجبرا على أن يرى شريك الزوجية طوال هذه المدة . أما الحاكم فهو ليس الزوجة ، فلماذا نكون مجبرين للتحديق في وجهه أربعين سنة .

وفي نص (طيور التراتيل المحنطة) تنصهر ذات الشاعر بوطنه فيستحيل وطنا ، فها هو يقول : / **لا أريد أكثر من أن يتنبه إلى وجهي المؤرخون** / **ليروا كم أنا متحدر من سلالة طيبة** / **أنا الذي بقيت خالدا** / **أحفظ كل أساطير المغنين** / **الذين استدرجت أغانيهم الغيوم** / **ومن دمي** / **تحدَّر كل السلاطين**/ .

ثم يتحدث الشاعر بلسان حال الوطن ، فها هو يحتضن أبناءه ويسبغ عليهم حنانه فيقول : / **يداي تنحتان أطرافا اصطناعية** / **لشبان يأكلون بأقدامهم** / **ولرياضين يزحفون** / . فالشباب الذين يأكلون بأقدامهم هم من فقدوا أياديهم والرياضيون الذين يزحفون هم من فقدوا أرجلهم أو أصابها العوق ، فما كان من الشاعر إلى أن يكون معهم في معاناتهم ليخفف ما يستطيع منها . ليس هذا حسب فهو كما يقول : / **أدور في الأعياد** / **أعض مع السجناء على أصابع ندمهم** / **واطمئن المرضى** / .

فالشاعر استحال وطنا هنا ليواسي السجناء أيام العيد ، وأرى أنه كان موفقا من جانبين الجانب البلاغي والجانب اللغوي فقد جاء التشكيل الشعري على الوجه البلاغي من استعارة مكنية تأسست على الفعل المضارع (أعضُّ) وقد تحصلت من إضافة محسوس إلى مجرد (أصابع ندمهم) فنتج عن ذلك تشكيل الشاعر لصورة تجريدية استعارية تشي بمشاركة الشاعر السجناء الندم الذي يشعرون به . أما الجانب الآخر الذي أرى أن الشاعر كان موفقا فيه هو توظيفه الشعري لما هو متعارف عليه اجتماعيا (عضُّ الإنسان إصبعه تعبيرا عن شعوره بالندم لأمر غير مرضٍ).

وفي نص (إزالة شيوع) يشير الشاعر إلى مواضع الخلل التي أثقلت كاهل الوطن ليقول : / **نعيش في غرفة واحدة** / **فأين سأخبئ الحروب عن يد أطفالي** /. فهو هنا يرى أن الحرب قد طالت في نتائجها الأطفال ، وكأنها أصبحت في متناول أيديهم وأصبحوا في متناول نتائجها المدمرة .





والشاعر يسعى من خلال ذلك إلى نقد الظواهر والممارسات التي أفرزتها فهو حين يقول : / **أخاف أن أعلمهم الصلاة** / **فيخطفهم مني المصلون** / فهو إنما يشير هنا إلى نبذ الطائفية التي لا يريد لها أن تعطل الصلاة والشعائر الدينية .

وحين يقول : / **أخاف أن أتحدث أمامهم عن الوطن** / **فيسرقهم الساسة** / فهو ينتقد من السياسيين من ليس همه الوطن وبتأثير من ذلك فهو لا يريد أن يتحدث مع أطفاله عن الحب خشية أن يتركوه وحيدا ويستقلون في بيوتهم فيما بعد .

ثم يتجه الشاعر اتجاها تاريخيا دينيا حين يربط بين الحكام والآلهة القديمة تشبيها لهم بتلك الآلهة فيقول : / **الآن فقط** / **أعرف لِمَ صنع الأولون آلهتهم بأنفسهم** / **لِمَ اتخذ كل واحد منهم إلهاً يخصه** / . ويبدو أن معرفته تتجلى في تيقنه بخروجهم عن طاعة تلك الآلهة في حال عدم تنفيذها لرغباتهم وطلباتهم ، وهذا ما سيستفيد منه هو أيضا ، ذلك أنه سينتقي كما يقول : / **إلهاً أراه من حيث لا يراني** / **إلهاً أتخلى عن عبادته وقت ما أريد** / **وقت ما أراه يخرج عن طاعتي** / .

والشاعر في هذه التشكيلات الشعرية إنما أراد الإشارة على المستوى السياسي إلى الجانب الديمقراطي المتمثل باختيار الشعب لما هو مناسب من الحكام وإبعاد من هو ليس أهلاً لذلك ، فالخطاب عندما يأتي على لسان الشاعر فهو إنما يأتي بلسان الشعب ، ذلك أن الشاعر هو من يحمل هم وطنه فهو حامل رسالته إلى شعبه .

* * *





رثاء الذات في المرثاة البارة
في قصيدة « كأني للردى طرقُ»
للشاعر دكتور مصطفى الشليح

« كأني لِلَرَّدى طُرُقُ»

ما بــينَ عينيــك نــورُ الله يــأتلقُ ... كأنكِ البدرُ للدنيا . . فــلا غســقُ
كأنكِ الأفــقُ في عينِّــي أبســطه ... إلى مَــداك إذا قلــبي هُــوَ الأفــقُ
قلــبي وأســـأله عنِّـــي فيســـألني ... نداءُ أمِّي . . وكلّ الصَّمتِ مُنطبــقُ
صمتٌ بكلِّ جهاتِ العمْــر يقــتلني ... ويسدلُ الصوتَ قبرٌ لــيسَ يرتفــقُ
يا قاتلي خـــذ مســـافاتي وأخــيلتي ... خذ ما تشاءُ كما ترضى فــلا قلــقُ
خذِ الحكاياتِ منِّي واســتبقْ لغــتي ... واخرقْ بسيفكَ عمْري حينَ يُمتشقُ
واسفكْ دمي أمدا . . لا ترتبكْ أبدا ... لا تشتبكْ بددا . . ما العمرُ مُنصعقُ
خذكَ ارتعاشة قلبي في تـــــهدّجها ... وفي توهّجهــا مــا غمغـــمَ الأرقُ
خـــذني لأدركَ أمِّــي في ابتســـامتِها ... حتَّ أكونَ أنا . . والحــيُّ يُختــرَقُ
يا قاتلي . . للغيـــاب المُـــرِّ أهبتـــه ... وأنتَ وثبتُه العينـــاءُ . . والسَّــرقُ
لكنْ سألتكَ . . ما لستَ استجابتَه ... ألا انتحيتَ قليلا . . للسِّوى ســبَقُ
حتَّ يهمَّ جنــاحُ الــبرق بي خــبرًا ... لأستوي عبقًا يســري بـــه عبــقُ
أسري ولا عتمة عجمـــاءُ تعلكـــني ... كما القتام ، وما ألوتْ بيَ الطــرقُ
محجـــة أســـرجتْها حـــينَ ضـــمَّتِها ... أمِّي .. لينسجَها منْ هديها الفلــقُ

ألا امتزجتَ بخمر القربِ يا ولــدي ... تقولُ أمِّي . . فإنَّ الكــأسَ تنــدفقُ
ألا ارتــهجتَ براح الرّوح مبتهجًا ... إذا اختلجتَ صلاةً روْحُهــا يقــقُ
ألا انفرجتَ بــمَعروفٍ ومكرمــةٍ ... وكنتَ برًّا . . فــإنَّ المُرتــأى ودقُ
أقولُ : أمِّــي نــداءٌ نَــدَّ منبعُــه ... عن السَّمِيِّ ، ونَدَّ المنطــقُ الــذلقُ
نداءُ أمِّي علــى الــدنيا يُسلسلــــ ... ليرتوي العمرُ لا يُطــوى لــه أفــقُ
ما بين عينيكِ يا أمــيِّ قــرأتُ أنــا ... سِفرَ السَّماوةِ مزهــوًّا بــه الألــقُ
لكِ البهاءُ تجلَّــى حيــثُ جــوهرُه ... لكِ السناءُ تحلَّى .. فالســنى حبــقُ
لــكِ المشــابكة البيضــاءُ هَيللــةً ... مَيساءَ مِنْ جذباتِ الــذكر تنفتــقُ
لــكِ المُباركــة المســكيُّ موسمُهــا ... وأنتِ مِســبحة الأذكــار تــأتلقُ
ولي مواسمُ من حُزن تمــشُّ علــى ... صــدري بفاتكــةٍ تغلــو وتغتبــقُ
أنا . . وللجذوةِ العليــا مَجامرُهــا ... فــلا عبــارة لي .. للنــار متسَــقُ
غامَ الكلامُ . . وللجَــون التفاتتــه ... أيَّان أرقبــها مــنْ حيــثُ أنطلــقُ
أنىَّ التفــتُّ قــرأتُ الليــلَ فاتحــةً ... أنَّى أكونُ قــرأتُ الليــلَ ينغلــقُ
حرفي يُصوِّبني حتفا علــى جُــرفٍ ... هار .. فأنــهارُ يا أمِّــي وأمَّحــقُ
أنــهارُ حتىَّ امِّحائي لا أرى أحــدًا ... إلاكِ .. لا أحــدٌ إلاكِ .. يرتفــقُ
أحنو عليَّ . يداكَ البشرُ هدهــدني ... يداكِ أنتِ .. وللخــيراتِ مُســتبقُ
يدٌ هيَ الدّرة البيضــاءُ . لا خــبرٌ ... ولا قرارٌ .. سوى ما بالكتم يتســقُ
هِيَ الكنايــة . . لا لغــوٌ ولا لغــة ... إلا الزوايا . . وإلا المسجدُ العبــقُ
إلا الصلاةُ .. وبذلٌ كانَ مســبحةً ... فضلٌ من الله .. والرؤيا لمنْ صدقوا
رؤيا . . وأجنحةٌ خضــراءُ ألحُهــا ... تطوي المكانَ .. وللأزمان تســترقُ
بُراقهــا نبــويُّ السَّــمتِ أحمــدُه ... يرقى الفضاءَ بإيــمان ويَختــرقُ

ينأى ليدنو كــأنَّ النــورَ هودجُــه ... يا حاديَ القلبِ .. منِّي هودجٌ ألــقُ

أمُد عمْــري إلى أمِّــي لأحضــنَها ... أقبلُ الراحــة الــيُمنى .. وأنــدفقُ

أمُـــدني لأرى أمِّـــي وأسألـــــها ... وما سألتُ .. كأنّ القــولَ يختنــقُ

هي الكناية بيضاءٌ يَحــفُّ بــــها ... قلبي .. فيا قلبي الدامي .. ألا أفقُ ؟

أمِّي . . وقرآنــها فجــرٌ وبســملةٌ ... إذا الصَّباحُ صَبا أو أطرقَ الغســقُ

ذكرٌ يسيلُ به قلــبٌ علــى شــفةٍ ... بالطيب والرَّوح والريحَــان ينــدلقُ

نامَ الكلامُ على ثغري فــلا نســقٌ ... من البيان إذا مــا هــمَّ بي نســقُ

خيولُ صمتٍ إلى صدري ســنابكها ... تضمّ نقعًا إلى نقــع . . وتســترقُ

تعْوي بــها الــريحُ مــا احتــدتْ ... واربَدَّ شائكها . . فالُمنتــهى نفــقُ

والُمنتهى شَــركٌ يلــهو بخطوتنِــــــ ... ونحنُ نرقلُ عمرا . . كلــه فــرَقُ

إذا اختلفنــا إلى دنيــا تميــد بنــا ... دنيا .. كأنَّ بــها مسًّا .. فلا ألــقُ

وإنْ عطفنــا علــى رؤيــا تأولهــا ... حينٌ من الدهر . . للنعماء يختــرقُ

وإنْ قطفنا ورودَ الأنــس ضــاحيةً ... أنسامُه . . ململَ العطفــين مغتبَــقُ

وقامَ يقطفنا مــن حيثمــا هتفــتْ ... به يدُ البين . . والأنــواءُ تَصــطفقُ

قامَ الحِمامُ علــى ســاق ليحملنِــا ... إلى هناكَ . . كأنَّ الحَــيْنَ مُســتبَقُ

كأنني ، أيهــذا الحــيْنُ ، أحملــني ... عمرا من الحزن لْم تطرفْ له حَــدقُ

يظلُّ يشخصُ بي تنهيــدةً عــبرتْ ... كلِّي إلى حيثُ كلِّي ما لــه طــرقُ

قلبي علــيَّ . . وللــدنيا انثناءتُــه ... أكلما لاحَ بَرقٌ . . أطرقَ الأفــقُ ؟

أكلمــا لوَّحــتْ لي بالنــداء يــدٌ ... أقوتْ بلادٌ . . فلا خَرقٌ ولا خِرقُ ؟

أكلما صــدَحتْ منِّــي مُوشــحة ... قفَّى عليها جماحُ الليــل والحُــرقُ ؟

أكلما قلتُ هَا كأســي سأشــربُها ... ظمئتُ .. يا كأسيَ الأولى : ألا رمقُ ؟



ألا بقية لي مِــنْ بــــهجةٍ نظــرتْ إليَّ ثمَّ سرتْ دوني . . فلا عــذقُ ؟
أودى بــها في لهاث البيد خاطرُهــا كأنني مِــنْ لهــاثِ البيــد منبثــقُ
فيا أنا . . فرقٌ دنيــاكَ أنــتَ بــه كتابُ دمع فأنىَّ يســكنُ الفَــرقُ ؟
أنىَّ يقرُّ جَنــانٌ لــيسَ يشــخصُ بي إلا توجَّسَ مــنيِّ العمــرُ والحــدقُ
ويا أنا . . كلماتٌ كنتَ صــاحبَها مَنْ صاحبٌ ؟ كلماتٌ ما لهــا ورقٌ
وما لهــا ســجعتْ وُرقٌ بمُبــدَعِها وما بــها هدهدٌ أسرى بــها الأرقُ
لمنْ كتابُكَ يــا قلــبي ولا خــبرٌ ؟ أكنتَ تقرأ شعرًا فاختفى النســقُ ؟
لمنْ خطابكَ يشــتارُ النســيمُ بــه معنى يُرفــرفُ في تأويلــه العبــقُ ؟
وأينَ بابــكَ يــا قلــبي لأطرقــه ؟ مَرَّ الأساة على قلبي ومــا طرقــوا
وحدي على مفرق الجُــرح البليــغ وحدي وهذا جناحُ الليــل مُنطبــقُ
وحدي كأنَّ جراحَ العمْر تأخــذني لكيْ أكونَ سمــيَّ الجُــرح ينــدفقُ
مَرَّ الأســاة علــى قلــبي فــأرقهم مَرُّوا فأدركهمْ بــالخطوةِ الغســقُ
وحدي كأنيِّ أنا عمرا ولســتُ أنــا أمِّي هناك . . فيا وحدي أنلتحــقُ ؟
أمِّي بأجنحــةٍ خضــراءَ تمــرقُ بي إلى ابتســامتِها كــالفجر تتســقُ
يا كلَّ عمري . . ويا أمِّي أمُفتــرقٌ هذا السنى شذرا أم فيــكِ مُتفــقُ ؟
طوَّفــتُ مــنيَ آفــاقي لأعــرفني فما اهتديتُ ولمْ يهتــفْ بيَ الأفــقُ
حــتىَّ أتيتــكِ مخمــورًا بأدعيــةٍ تؤمُّها السُّورتان : النــاسُ والفلــقُ
لك البهاءُ أسيلُ الطــرفِ مُنــدلقٌ على الجهاتِ كــأنيِّ منــه أنــدلقُ
كأنني أســتحثُّ الــبرقَ أســحبُه إذا يداك الرضى . . والخيرُ يتســقُ
أضمّ خطوي إلى خطوي لأســبقني إلى نداك ، وكــلّ العُمــر يَســتبقُ
أقبــلُ الراحــة الــيمنى وأقبسُــها يــمنا ، فتقبسني آيــًا وتنطلــقُ

وترتـــديني مســـافاتٍ لتطـــويَني ... إلى حماها ، ويُطـوى دونيَ الرهـقُ
كأنـــــها إذْ تـــروِّيني لتــــرويَني ... عيونُ جُرحي .. فلا حكيٌ ولا أفــقُ
جُرحي أنا ينتضيني كلمـا أرقـتْ ... منِّي العيونُ .. تعالى الجُــرحُ والأرقُ
جُرحي وهذي الليـالي لا تبـارحُني ... إذا تبرِّحُ بي .. والـرِّيحُ تصـطفقُ
ريـحٌ أراهـا تحـاذيني لتكسـرني ... كلّ الممراتِ ريحٌ .. مُهرهـا نـزقُ
جوَّابُ أنديـةٍ . . وثَّـابُ أوديـةٍ ... بكلِّ أرديـةٍ . . يصـحو ويَغتبـقُ
حتَّى إذا جَمرةَ حوراءُ هـمَّ بـــها ... همَّتْ به .. فاستبقنا .. أينا حُـرقُ ؟
أمِّي . . وأحدسُ أني لستُ أدركـني ... هنا أنا . . وهناك القلبُ والحَـدقُ
أنا . . ولستُ أنا . مـا لي أبعثـرني ... على الجهاتِ كأنِّي للردى طـرقُ ؟
نورٌ بهـيّ علـى نـور يهدهـدني ... إذا سألتُ أنـا أمِّـي : أنفتـرقُ ؟
ليلٌ تطاولَ . . يا أمِّي . . بكلِّ يـد ... إذا تُطوحُ بــي والليـلُ مُنطلـقُ
ليلي علـى شـفتي مـوالُ مَرثيـةٍ ... أهذي بــها . . كلماتي كلها حرقُ
أكــاد أسـلمني نايـا إلى حَـزني ... فكيفَ يا حَزني للنـأي أختـرقُ ؟
وكيفَ أشرقُ دمعا كلما خطـرتْ ... أمِّـي ببسـمتِها ترنـو وتنبثـقُ ؟
أمدني لأراهـا . . والمَـدى نفـقٌ ... أمد عمري لكيْ لا يستوي النفـقُ
أمِّي . . وألمُحهـا روحًـا تحلـقُ بي ... والرَّوحُ يَمرحُ والريحـانُ يَسـتبقُ
أمِّي تُلوِّحُ لي . . والفجرُ يقـدحُني ... حتى أكونَ أنا . . والخـيرُ مُنـدلقُ
ولي يداها . . سـؤالاتي وأجـوبتي ... وكلّ ما قلتُ . . والأوراقُ تَّمحِـقُ
كـأنني حـينَ أنسـاني بحضـرتِها ... طفلا .. أرقرقُ دمعي .. والصَّدى مزِقُ
والصَّدرُ مُنطبقُ الآهـاتِ يكتمهـا ... والنارُ ولولة .. ما الصـدرُ مُنطبـقُ
تـــأتي إليَّ غمامـــا ثمّ تحضـــنني ... لكيْ أقرَّ بــها عينا .. هيَ الـودقُ

أمِّي . . وكــلّ بشــاراتي ملامحُهــا   طهرا . . وكلُّ إشاراتي لهــا نســقُ
كانَ البــهاءُ إذا مــا ضــمَّه أفــقٌ   أمِّي يُرفرفُ في أبــــهائها الأفــقُ
مُدي يديكِ أيا أمِّــي فأنــتِ هنــا   طهرًا وخــيرًا وبــرًّا كلــه عبــقُ
مُدي اليدين فعمْري كــانَ بينــهما   بشرًا وشعرًا يُورِّي زنــده الخُلــقُ
خذي يديَّ إلى رؤياكِ مــا هتفــتْ   بكِ الفضائلُ والنجوى .. أنفترقُ ؟
وكيفَ يا نظرة أولى وقد وجفــتْ   مني العيونُ يــا أمِّــي ؟ ســأخترقُ
أنا سأخترقُ الأستارَ مــنْ وجعــي   دمعي على طاهر الأســتار يَنــدفقُ
سأرتقي غصَّــتي معــراجَ مُغدقــةٍ   وأتقيني . . فقد يهوي بيَ الشــرَقُ
حتىَّ إذا جئتُ يا أمِّي أهبــتِ يــدًا   لكيْ توسِّدني صدرًا .. فــلا قلــقُ
عرفــــتُ أنيِّ بــــأمِّي وابتســــامتِها   فيا ابتسامتها .. دومي .. لكِ الغدقُ
لكِ البهاءُ على مَرِّ الزمــان شــدا   بكلِّ قافيةٍ يهمــي بــــها الألــقُ
أمِّي عليكِ مــن الــرَّحمن مرحمــةٌ   ما التمَّ عقدُ صلاةٍ واســتوى أفــقُ
وما سقتْ قبركِ المســكيَّ غاديــةً   وطفاءُ مسبلة .. فاسترسلَ الــودقُ

بدءاً لابد من الإشارة إلى أننا لم نستطع أن نقف على أبيات القصيدة كلها وذلك لطولها الذي تضيق به المساحة هنا ، وقد حرصنا على ذكر القصيدة كاملة لنتيح للقارئ فرصة الاطلاع عليها لأنها وبحسب رؤيتنا جديرة بالقراءة والدراسة .

قيل في الرثاء إنه أصدق أغراض الشعر العربي لما يتوافر عليه من صدق العاطفة ونبالة الوجدان .

وقد روي عن الأصمعي قال : قلتُ لإعرابي ما بال المراثي أشرفُ أشعاركم ، قال : لأنَّــا نقولها وقلوبنا محترقة .

وحين أُخذَ على أحمد شوقي ما قاله من مراثيه قال :

يقولون يرثـــي الـــراحلين فـــويحهم   أأملت عنـــد الـــراحلين الجوازيـــا

وفي قراءتنا لهذه القصيدة وجدناها تتوافر على صدق فني بمستوى عالٍ، بان من خلاله إخلاص الشاعر في التعبير عن صدق مشاعره ونبل عواطفه ، وما كان يحمله من مبرّةٍ كبيرة لوالدتهِ ، سعينا لإبانتها بهذه القراءة ، وهو ما كان وراء تناولنا لهذه القصيدة .

يبتدئ الشاعر قصيدته برسم صورة تشبيهيه لوالدته ، إذ أن الشاعر جعل الضياء الأساس في تشكيل مطلع قصيدته ، وللارتقاء بمكانة والدته الفقيدة ، علّق لفظ النور بلفظ الجلالة (الله) عن طريق الإضافة ، ولم يكتفِ بذلك بل أسبغَ على تشكيله في الشطر الأول صفة التألق التي تتمثل بالفعل المضارع (يأتلقُ) الذي شكَّل مع فاعله المستتر المقدر بالضمير (هو) جملة فعلية للدلالة على الاستمرار المتمثل هنا باستمرارية إشعاع وتألق وجه والدته .

ويعلق الشاعر الشطر الأول بالشطر الثاني الذي يبتدؤه بتشكيل صورة حسية بصرية قائمة على أساس التشبيه ، فوالدته كأنها البدر ، ولم يكتفِ بذلك ، بل علق هذا البدر بلفظ الدنيا لتحقيق الاتساع ، ثم يخلص الشاعر في ختام البيت إلى النهاية المتوقعة لما كان قد أسس له والمتمثلة بالجملة الاسمية (فلا غسقُ) المتشكلة من لا النافية واسمها وخبرها المحذوف المقدر بـ (موجوداً) أي مادام الضياء بهذا الاتساع فلا وجود للظلام إذن .

وفي البيت الثاني يرسم الشاعر صورة تشبيهيه أيضاً معتمداً هذه المرة بـ (الأفق) الذي يشي بدلالة الاتساع القائم على التماثل ، ذلك أن الأفق يساوي قلب الشاعر ، وبالنتيجة يكون قلبه مساوياً لوالدته .





ثم ينتقل الشاعر ليؤكد على المستوى الإجرائي حالة تماثلية يمثل قلبه طرفها الأول فيما يمثل طرفها الثاني أمه متمثلة بقلبه ، إن هذا التشكيل على المستوى اللغوي جاء لتبرير المستوى الإجرائي المتمثل في الشطر الأول بكامله (**قلبي وأساله عني فيسألني**) فهو إذ يسأل قلبه عنه إنما يسأل أمه . إن هذا التساؤل بشكله الإجرائي يستوجب وجود أداته المتمثلة بالكلام ، ولكن الكلام هنا لم يتحقق ، فهو إذ يسأل قلبه متمثلاً بأمه يمكنه الاستغناء عن الكلام ذلك أنه إنما يسأل جزءاً منه وعندما يسأله نداء أمه فهو على المستوى الإجرائي نداء متخيل ، لأن مصدر الصوت صامت وهكذا (**فكل الصمت منطبق**) .

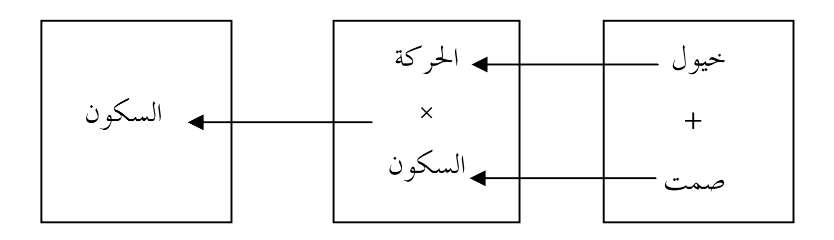
لقد مثل صمت أمه اتساعاً في الصمت وتحول الصمتُ إلى قاتل للشاعر ، فهو إذ يجسدهُ يوجه إليه الخطاب ويحاول استرضاءه من أجل أن يأخذه لرؤية أمه ، حتى لو كان الثمن سفك دمه ، فالصمت عند الشاعر يساوي الموت ، والإنسان بطبيعته ميال إلى تحويل ما هو مجرد إلى محسوس بتشخيصه وتجسيده لأجل محادثته أو محاورته ، ويُعد الموت من المجردات التي يسعى الشعراء بكثرة إلى تحويلها إلى ما هو محسوس لأجل الخطاب .

وإذ يعمد الشاعر إلى رسم صورة شخصية لأمه يؤكد أن ليس هناك من يحنو عليه بصدق كحنوها ، إن صورة أمه ملونة بالتقوى ومؤطرة بالإيمان ، هي صورة حقيقية ، فأمه تقرأ القرآن في الفجر وعندما يحل الليل ، وإن قراءتها للقرآن تحمل صدق الإحساس وصفاء الوجدان فذكر كلام الله تعالى على لسان والدته إنما ينبع من قلبها وما لشفتاها إلا النطق به .

وإذ يسعى إلى رسم المزيد من الصور لوالدته يشعر بأن الكلام أصبح عاجزاً فيجسده ليسند إليه الفعل (نامَ) لقد نام الكلام فسادَ الصمت ، ولكي يُعلي من درجة هذا الصمت جعل له خيولاً فأضاف محسوساً (خيول) إلى

مجرد (صمت) وجعلها تجول على مساحة صدره ، ويبدو أنه أراد لهذا الصمت أن يستمر فسعى إلى تدويمه ، ولكي تستمر حالة السكون هذه نراه وبفعل لا شعوري لم يصرح بذكر الفعل الذي يتضمن دلالة الحركة على مستوى الأداء الذي من المناسب هنا أن يكون (تجول) وسعى إلى توكيد دلالته على المستوى الإجرائي لتحقيق المواءمة فجعل تشكيل البيت على المستوى اللغوي يحمل دلالة الحركة السريعة القوية ذلك أن حوافر الخيل التي تجول على مساحة صدره تثير الغبار ، وهي من سرعة جولانها تجعل بعضه يختلط ببعض .

لقد رسم الشاعر هنا صورة تجريدية أقامها على أساسين متضادين هما السكون الذي يمثله الصمت والحركة ، وقد أراد بهذه الحركة أن يؤكد حالة السكون التي أشار إليها في مستهل البيت إذ علق الخيول بالصمت عن طريق الإضافة وبذلك قيد حركة الخيل على المستوى اللفظي بأسلوب التضاد هذا ، فمفردة الخيل تشي على مستوى الدلالة بالحيوية والحركة فقيَّد حركتها بالإضافة (خيول صمت) وأطلقها على مستوى دلالة التشكيل اللغوي ليس لأجل توكيد فعل الحركة ، وإنما لتعزيز حالة الصمت وتقويتها ويمكن أن نشكل ذلك بحسب المخطط الآتي :



ثم يعدل الشاعر ليجعل خطابه الشعري يأتي بصيغة جمع المتكلمين بعد أن كان بصيغة المفرد وما سوغ ذلك أنه أراد أن يتحدث عن حالة عامة هي (الموت) فالمنتهى شرك والمنتهى نفق والموت كأنه رقيب

ينغص كل ما يسر في الدنيا ، وهنا يعمد الشاعر إلى أسلوب المشاكلة وقد كان موفقاً حين ماثل بين قطف الناس الورد وبين قطف الموت الناس إذ رسم هنا صورة تجريدية تشكلت من إضافة محسوس إلى مجرد .

إن مرد التماثل هنا يمثله الفعل قطف على المستوى الدلالي ذلك أن القطف يعني الخطف أو الأخذ بسرعة ، وهكذا تكون الدلالة على مستوى المعنى متماثلة بين الطرفين ، وهذا ما دعا الشاعر إلى أن يُجسد الموت فيجعله واقفاً متهيئاً لنقل الناس إلى حيث نهايتهم (إلى هناك) ولكي يزيد من فعل الموت على المستوى الإجرائي صوّره وكأنه في سباق من أجل حمل الناس إلى نهايتهم .

ويبدو أن موت والدته قد ترك تأثيراً بعيد المدى في أعماق نفسه مما نتج عنه توجه الشاعر بالخطاب إلى الموت بتأثير شعوره بالوحدة كما يتضح ذلك على مستوى التشكيل اللفظي في (**كأنني أحملني**) و(**قلبي عليّ**) .

وفي تأملنا للبيت الآتي :

كـــأنني ، أيهـــذا الحـــين احملـــني   عمراً من الحزن لم تطرف له حـــدَقُ

نرى أنه فضلاً عن توكيده الوحدة أو الاغتراب يوسع من مساحة الحزن فيجعله باتساع مساحة عمره ثم يعمد إلى تجسيد الحزن ليزيد من درجة اتساعه حين يقول عنه (**لم تطرف له حدق**) فحزنه فاتح عينيه لحد عدم إطرافهما ، إن هذا التشكيل وإن حمل جانباً من المبالغة إلا أنها مبالغة مستحبة تحسب لصالح الشاعر على مستوى التشكيل اللفظي وعلى المستوى الإجرائي .

وتزداد غربه الشاعر حين تختفي الطرق أمام ناظريه وحين يرى أعواد آماله الخضراء تتكسر فلا بهجة تسرهُ ولا كأس يشربها ، وها هو يزداد ظمأً كأنه (من لهاث البيد منبثقُ) .





ويستمر في تأكيد حزنه فيتوجه بالخطاب إلى نفسه ويجعل مساحة الحزن كل دنياه ثم يصور نفسه كتاب دمع يمتد على مساحتها فلم تتبقَ مساحة يسكن فيها الحزن إذن .

ويواصل تأكيد وحدته فيتوجه بالخطاب إلى قلبه المكلوم الذي مرَّ عليه الأساة دون أن يطرقوا بابه ، ولتأكيد هذه الوحدة على المستوى اللفظي يأتي باللفظ وحدي ويكرره أربع مرات في أربعة أبيات إن ما جعله يشعر بالوحدة بمعناها الحقيقي هو فقده لوالدته فهو يعمد إلى مخاطبة نفسه بوساطة اللفظ (وحدي) إذ يقول (أيا وحدي) بعد أن يأتي إلى ذكر المكان الذي آلت إليه والدته (أمي هناك) فهو وحيد إذن ، لذلك يتوجه بالخطاب إلى نفسه معبراً عنها بتوكيد الوحدة التي يتمنى تجاوزها بالالتحاق بوالدته (هناك) لأنه يشعر أن وجوده بغير والدته مساوياً لعدم وجوده .

وإذ يتوجه الشاعر بالدعاء لوالدته يريد لدعائه أن يرتفع إلى مديات عاليه تتناسب ودرجة حبه لها فيستعير من الخمرة تأثيرها في نفوس شاربيها بعد أن يأتي باسم المفعول (مخمور) فالمخمور من أسكرته الخمرة ولكن الشاعر يستعير فعل الخمرة هنا على المستوى التأثيري إلى الأدعية ليجعلها مساوية لها على المستوى نفسه ، فهو ثمل بتأثير الأدعية المسبوقة بسورتي الناس والفلق اللتين يتوجه بقراءتهما الشاعر إلى بارئه جل وعلا من أجل والدته .

وعندما يريد أن يتحدث عن البهاء الذي تتوافر عليه والدته نراه يسند البهاء بكليته إليها فيخاطبها بقوله (**لك البهاء**) ولكي يرفع من درجه هذا البهاء يتجه إلى تجسيده فهو (**أسيل الطرف**) ولتعزيز هذه الصورة التجريدية والارتقاء بمستواها الفني أضفى عليها حركة الانسكاب أو الاندفاع باستعماله الصفة (**مندلق**) ولكي يوسع الشاعر من مساحة البهاء جعل انسكابه يتوزع على كل الجهات وكأنه منسكبٌ من هذا البهاء الكبير .



وإذ ينسب الرضى والخير إلى والدته يجعل خطواته تتسابق ، بل كل عمره يتسابق من أجل الفوز برضاها .

وحين يتحدث عن فراق والدته يشكل خطابه بالبيت الآتي :

أمي وأحدس أني لســـت أدركـــني   هنا أنا . . . وهناك القلبُ والحدَقُ

نراه في الشطر الأول قد علّق الكلمات التي تشكله بذاته هو التي تتمثل بـ الضمير الياء في أمي والضمير المستتر (أنا) فاعل الفعل أحدس والضمير الياء (المفعول به) في الجملة الفعلية (أُدركني) ويبدو أن اللاشعور عند الشاعر كان له التأثير الكبير في هذا التشكيل اللفظي من أجل توكيد وحدته ، فهو يظن في الشطر الأول بأنه سوف لن يدرك نفسه ، ويأتي الشطر الثاني حاملاً للسبب الذي يتمثل بتوكيد وحدته (هنا أنا) أما هناك في المستقر الأخير فوالدته ممثلة بقلبه وحدقه .

لقد جاء هذا البيت في مستواه الدلالي حاملا لحالتي الافتراق والتوحد في الوقت نفسه فهو مفترق عن ذاته ويشك في إدراكها (**لست أُدركني**) ثم إن اللفظ (أدركني) المتضمن الفعل والفاعل والمفعول به يشي بدلالة الاتحاد المتأتي من التساوي على المستوى الدلالي بين الفاعل المستتر المقدر بالضمير (أنا) وبين المفعول به الضمير (الياء) كما أن افتراق قلبه وحدقة عنه يشي بدلالة الاتحاد بوالدته ، فقلبه وحدقه اللذان يشير لهما بـ(هناك) ماهما إلا والدته ، وهو إذ يكون مفترقا عن ذاته وقلبه وحدقه ، هو في الوقت نفسه متحد بقلبه وحدقه من خلال والدته ، ذلك أن والدته تساوي قلبه وحدقه وهكذا نرى أن الشاعر كان موفقا بتشكيله لهذا البيت على مستوى اللفظ والدلالة .

إن افتراقه عن والدته الذي يساوي افتراقه عن ذاته جعله ينفي وجوده ويشك فيه (**أنا ولست أنا**) وتأكد ذلك بتكرار الضمير الذي يعود على ذاته

وهو ضمير المتكلم المنفصل (أنا) مرتين وبوجود الضمير المتصل تاء الفاعل المتكلم المقترن بـ (ليس) ووجود الفاعل المستتر المقدر بالضمير تاء الفاعل المتكلم في الفعل المضارع (أبعثر) وكذلك ضمير المتكلم الياء الذي وقع مفعولاً به في الجملة الفعلية (أُبعثرني) إن ذاته وكما يظهر بهذا التشكيل اللفظي للبيت قد توزعت على المستوى اللغوي مما مهد إلى تبعثرها على المستولى الدلالي ، وهذا ما أراده الشاعر فأحسن في خلق هذا التجانس بين المستوى اللفظي والمستوى الدلالي لتأكيد الافتراق ومستوى التأثير الذي تركه في نفس الشاعر .

لقد كان من نتائج هذا الافتراق أن تبعثرت ذات الشاعر بجهات متعددة ولكي يزيد من حجم هذا التبعثر المسند إليه شبه نفسه وهو على هذه الحال كأنه طرق للموت .

إن هذا التشكيل اللفظي (**كأني للردى طرق**) جاء متجانساً مع ما سبقه ، فالشاعر فضلا عن تبعثره بسبب الفراق هو في الوقت نفسه لصيق بالموت بسببهِ .

وإذ تزداد معاناة الشاعر يلتجئ إلى أمه لتوسده صدرها وكأنه طفل حينها يشعر بالأمان والاطمئنان المعبر عنه بـ (لا قلق) المتكون من لا النافية واسمها (قلق) وخبرها المقدر بـ (عندي) إن شعوره بالأمان جعله يتيقن أن وجوده مقترنٌ بوجود والدته وهذا ما تأكد بفعل اليقين (عرف) المسند إلى تاء الفاعل المتكلم ووجود أن المؤكدة لضمير المتكلم الياء (عرفت أني بأمي) .

وإذ يختم الشاعر قصيدته يتوجه بالدعاء إلى والدته فيدعو لها بالبهاء الدائم بعد أن يشخصه ليسند إليه فعل التغني شعراً متألقاً بوالدته .

ثم يتوجه إلى الرحمن ليغدق عليها من رحمته ، ثم إلى الطبيعة ليشركها على المستوى الإجرائي المتمثل بنزول المطر على قبرها لسقيه ، وهنا يأتي بأربعة ألفاظ تشي جميعها بدلالة المطر وهي : غادية ، وطفاء ، مسبلة ، الودق بعد أن يجعل القبر معطراً بالمسك .

إن مجيء الشاعر بهذه الألفاظ إنما جاء لتأكيد دلالة الغزارة في انهمار المطر واستمراره ، ذلك أن المطر يشي بدلالات البقاء والاستمرار والتواصل ، وهكذا أراد الشاعر في ختام قصيدته أن يرى وجوداً لوالدته بوجود المطر وتواصلاً معها بوساطته .

* * *

صورة الألم في التشكيلات الاستعارية
قصيدة «ويسألونك عن الألم»
للشاعر منذر عبد الحر

«ويسألونك عن الألم»

آن لي أن أُصدّق

أن لي عزلة

تشتمني بالذاكرة

أزحفُ على جدرانها

وأختلفُ في مرآتها

وأُريقُ على رأسي

جنونَ تقويمها

لم يعد منتصف الليل يهددني

إذ . . . . لا أب يروح ويجيء

ويحفرُ بقلقهِ قلباً أبيضَ

ولا أم

تترقبُ في الباب

لتخدعها الدموع

في كلِّ قادم





آن لي أن أطمـــــــــــــــئن

إذ ....

لا صباح يزرعُ اللوعـــةَ في رأســـي

لأننـــــي ...

تثاقلتُ من امتحـــان هـــذا اليـــوم!

وياللفـــــــرح

لا درس إضـــــــــــــافي

يقتلُ بي بـــهجةَ ســـيلِ النـــوارس

مـــــن منحـــــدرات الظهـــيرة !

الله ....

ســـــــــأزرعُ فرحـــــــــي

مـــن أول المســـاء حـــتى النـــدم

لأن الســــهرةَ هـــذه الليلـــة

أغنيــــــــةٌ أحبُّهــــــــا !

هكذا

أيهـــا الألــــم

تعـــــال نتحاســــــب !

هـــا أنـــذا وحيـــــد

وهـــا أنـــت تحــيطُ بي

وتـــــرشُّ علـــــيّ

ســـنواتٍ مـــن الهــديل

هـــا أنـــذا

أضـــمدُ الخـــوفَ كـــلَّ ليلـــةٍ

وأفـــرشُ عـــزلتي بالصّـــور

تلـــــك الـــــتي

تفـــتحُ علـــيَّ نـــارَ الطفولـــةِ

وتـــنقلني

لمرفـــأ أخطـــائي الدافئـــة

أيهـــا الألـــم

تعـــال . . ارقـــد معـــي

ولنحلم !

أو . . . لنخـــرج في نزهـــة

إلى (مدينـــة الألعـــاب) مـــثلاً

تجلـــس إلى جـــانبي في أرجوحـــة

تطـــيرُ بنـــا ....

ولا تعـــود

حـــتى نركـــبَ غيمـــةً

أو . . . بســـاطَ ريـــح

أو . .

آخـــذك مـــن يـــدك

نتمشـــى علـــى الشـــاطئ

تتحـــدثُ لي عـــن ألَمِـــكَ

وأتحــــدّثُ لـــكَ عــن طفــولتي

وحـــين ينـــهرُنا التعـــب

نســــــــــتلقي في زورق

ونســــحبُ الليـــلَ إلى النـــهر

نغني ...

عـــــن الصـــــبايا

اللائي يفتحْنَ الأمنياتِ على الأمواج

ويبحـــثْنَ عـــن فرســـانٍ

تـــــدثَّروا بــــــالغرق

ولـــــن أتحــــدثَ لـــكَ

عـــن ليـــلِ الجبـــهات

ولا عـــن الأقمـــار المنســـيَّةِ

في الأرضِ الحــــــــــرام

لأننـــي ..

سأنســـى أنَّـــكَ خصـــمي

رغــــــمَ أنــــــك

نشبْتَ مخالبَكَ في ضـــلوع أيـــامي

أما عن الـــذين يســـألونني عنـــك

ســـأقولُ لـــــهم :

تصـــــالحنا !

لأفـــــــتحَ



نحـــــــــــوكَ

صـــــــــــباحاً

جديــــــــدا !!

في هذا النص كتب الشاعر عن حالة إنسانية وإن تجلببت برداء ذاته وجاءت بلسان حاله ، ذلك أن الشاعر برسالته الإنسانية وإحساسه الرهيف يجب أن يكون لسانا معبراً عن آمال الناس وآلامهم ، فهو إحساسهم ولسانهم المُصَوِّر وفي هذا تمتزج ذات الشاعر بذوات الآخرين ليكونا ذاتا واحدةً بإحساس واحد .

والشاعر في هذا النص يكتب عن الألم والمعاناة الإنسانية وهو يعيش في هذه الحياة بتفاصيلها وأحداثها فهو يبتدئ بقوله : **آن لي أن أُصدّقَ أنَّ لي عزلة/ تشتمني بالذاكرة / أزحفُ على جدرانها / وأختلفُ في مرآتها / وأُريقُ على رأسي / جنونَ تقويمها /** .

فهو هنا يتحدث عن الألم ممثلاً بالعزلة فهي واحد من موضوعاته التي يعاني منها الشاعر ، وهو يبدأ الحديث عنها على أساس من المستوى الزماني فيبتدئ على المستوى اللغوي بالفعل الماضي آنَ الذي يشي بدلالة الحضور الآنية فهو يريد أن يتحدث عنها في الزمن الحاضر متجاوزاً إيّاها في ما مضي على الرغم من وجودها ، ومرد هذا التفاعل الآني مع العزلة إلى تناميها واشتداد وطأتها وهذا ما جعله لا يستطيع تجاوزها صبرا كما في السابق وما يؤكد ذلك قوله (تشتمني بالذاكرة) وهو تشكيل استعاري تجريدي أحال فيه الشاعر الذاكرة إنساناً ليسند إليها (الشتم) الذي هو فعل إنسان ، ثم إن الذاكرة تختص على المستوى الزمني بأحداث سابقة الحصول ، وهذا ما يؤكد قولنا في ما ذهبنا إليه .



أما لماذا تشتم العزلة الشاعر وهو الذي ألفها واعتادها ، ويبدو أن الرفض كان بسبب هذا الاعتياد وبمرد من تلك الألفة ما أدى إلى ضجر العزلة وكأنها أرادت أن تتحرر من طول صحبةٍ سأمتْ منها .

ثم يذهب الشاعر ليرسم لنا صورة تعامله مع عزلته فيقول : / **أزحفُ على جدرانها** / فهو هنا في هذا التشكيل الذهني إنما يرسم صورة ذاته التي أصبحت أسيرة عزلتها لذا ستكون صورة مختلفة في مرآة تلك العزلة إذ جعل لعزلته مرآة بقوله : / **وأختلف في مرآتها** / ليؤكد اختلاف صورتها وتغيرها عما كانت عليه ، لذا فهو يذهب ليسبغ عليها صفة الجنون حين يقرن تقويمها به عن طريق الإضافة فيقول : / **وأريقُ على رأسي/ جنون تقويمها** / .

ثم يذهب ليجعل ذلك الجنون وكأنه ماءٌ يريقهُ على رأسه ، فالشاعر بهذا التشكيل الاستعاري التجريدي إنما يرسم صورة ألمهِ المتنامي ثم يذهب ليشكل لنا صورة الألم على أساس من المستوى الاجتماعي فيقول : لم يعد منتصف الليل يهدنني / **إذ لا أب يروح ويجيء** / **ويحفر بقلقه قلباً أبيضَ** / . فهي العزلة عن أسرته ممثلةً بوالديه وهو استذكار في الوقت نفسه لعلاقة الوالد بولده تلك العلاقة التي تفيض حبًّا وحناناً وتُسَوَّرُ بالقلق على فلذات الأكباد .

فالشاعر هنا يرسم فقده وافتقاده لذلك الحب بهذه الصورة الجميلة أيام كان يرجع بعد منتصف الليل إلى داره بعد لقائه الأحبة والأصدقاء ليجد والده قلقا يترقب مجيئه بينما تملأ الرهبة قلب الابن خشيةً واحتراماً لوالده وهو بهذا التشكيل الاستعاري المؤسس على المستوى الزمني استعار الخوف من والده إلى الليل ليؤكد حالة فقد ذلك الحنان الذي استحال ألماً سيستمر على المستوى الزمني .

ثم يذهب الشاعر ليرسم لنا صورة الأب في مثل تلك الحالة على المستوى الإجرائي حين يقول : / **إذ لا أب يروح ويجيء** / فهو يرسم لنا صورة حسية بصرية حركية أساسها نفسي تُصوّر قلق الأب على ابنه فهو في انتظاره المشوب بالقلق على ولده يقضي الوقت جيئة وذهابا في الانتظار فلا يقر له قرار إلا برجوعه لذا فهو كما يصفه : / **يحفرُ بقلقهِ قلباً أبيضَ** / وهو تشكيل استعاري أحال فيه الشاعر قلق والده فأساً ليساوي بين القلق وبين الفأس في عملية الحفر على المستوى الإجرائي التي أسس لها الشاعر باستعماله الفعل المضارع (يحفر) ليؤكد بذلك استمرار عملية الحفر وما رفع من شعرية القول هنا التشكيل التجريدي الذي استعمله الشاعر بتعاضد المستويين الإجرائي بأداته (يحفر بقلقه) والمكاني (القلب) وهنا يتجلى تمكن الشاعر من رسم صورة الأب بقلقه ووطأة انتظاره .

ثم يذهب ليرسم صورة الأم مستذكرا حالها بانتظارها وترقبها عودة ولدها فيقول : / **ولا أم** / **تترقب في الباب** / **لتخدعها الدموع في كل قادم** / . فهو مثلما فقدَ ذلك الحرص الأبوي فقدَ أيضا حرص الأم التي كانت لا تبرح باب الدار مترقبةً عودته تلك العودة التي لا تتحقق على المستوى الزمني قبل منتصف الليل ، وهذا ما يزيد من قلقها لذا فهي تفرح لرؤية أي قادم باتجاه دارها عله يكون ابنها لكن توقعاتها كثيرا ما كانت تخيب فتخدعها دموع الفرح والاستبشار .

وهو حين يقول : / **آن لي أن أطمئن** / **إذ لا صباح يزرعُ اللوعةَ في رأسي** /**لأنني**/ **تثاقلتُ من امتحان هذا اليوم** / **ويا للفرح لا درس إضافي** / **يقتل بي بهجة سيل النوارس** / **من منحدرات الظهيرة** / . فهو يستذكر شوطاً من حياته أيام صباه ومرحلة دراسته التي كان يتقاطع على المستوى النفسي مع بعض مما كان يُفرضُ عليه فيها ما كان يترك في

نفسه ألماً ما زال يستذكر مرارته من مثل بعض الاختبارات التي لم يكن متهيئا لها أو راغباً في أدائها والدروس الإضافية التي كانت تسرق وقته فتذهب به على غير ما يرغب لذا فهو بعد تجاوزه تلك المرحلة وتحرره من أسر قيدها يشعر بالغبطة والارتياح لذلك فهو يقول : / **الله . . . . سأزرعُ فرحي** / **من أول المساء** .

حتى الندم / **لأن السهرةَ هذه الليلة** / **أغنيةٌ أحبُّها** / .

وابتداؤه بكلمة الله إنما يشير إلى ذلك الارتياح وهذا ما يؤكده أيضا البياض بعد هذه الكلمة الذي تركه فراغاً ليحتمل هذا الفراغ تلك المساحة المعبرة عن ذلك الارتياح بما يشاء القارئ من ألفاظ لتحمل دلالة ذلك كأن تكون ما أسعدني أو ما أكبر بهجتي . . . . إلخ ولتأكيد ذلك يقــول : / **سازرع فرحي** / .

فهو يحيل الفرح استعاريًّا إلى نبات يُزرع ليتجذر في الأرض وفي هذا ما يُشير على المستوى السيميائي إلى تمسّكهِ بهذه الفسحة من الفرح التي جاءت بعد كثير خيبات وطويل حزن وربما لأنهُ يعرف بأن هــذا الفــرح لا يدوم طويلا وكأنَّ زمنه لا يمتد إلى أكثر من ليلة واحدة لذا فهو سيزرع فرحه كما يقول : / **من أول المساء حتى الندم**/ .

والندم هنا هو البديل اللفظي لما يساوي آخر المساء أو نهايته وهــذا ما يُشعرهُ بالألم لذا استبدل ذلك بلفظ الندم ويتأكد ذلك بتعليله حين يقول: /**لأن السهرةَ هذه الليلة** / **أغنية أحبُّها** / فالأغنية مُشيرُ فرح حدده الشاعر على المستوى الزمني بليلة واحدة وكأن قَدَرَهُ استكثر عليه تلك الليلة فلم يسمح له بأكثر منها لذا فهو يخاطب الألم قائلا : / **هكذا أيها الألم** / **تعال نتحاسب** / **ها أنذا وحيد** / **وها أنت تحيط بي** / **وترشّ عليّ** / **سنواتٍ من الهديل** / .

هنا يجسّد الشاعر الألم استعاريا ليحيلهُ رجلاً كي يُسائلهُ ويتحاسب معه ذلك أنه يشعر بالوحدة التي تشي بالانكسار حيال إحاطة الألم به وتطويقه له وهذا يشير على المستوى الدلالي إلى اتساع مساحة الألم التي أكدها بتجسيده له أيضا بقوله : / **وترشُّ عليَّ** / **سنواتٍ من الهديل** / . فهو قد أحال الألم رجلاً ليسند له عملية الرش التي هي فعل إنسان ولكن ماذا يرش الألم إنَّهُ لا يرش الماء وهو ما متعارف عليه وإنما يرش (سنوات من الهديل) فمساحة الحزن تمتد لسنوات إذن ، وهنا أحسن الشاعر هذا الإبدال اللفظي الذي أسسه استعاريا ما رفع من شعرية القول ، ذلك أن الألم إنما يرش سنوات من الحزن إذ أنَّ الهديل يشير على المستوى الرمزي إلى بكاء الحمام ونواحه كما أن الفعل المضارع (يرش) يشي على المستوى الإجرائي بحركية متسعة على المستوى المكاني متمثلاً بجسد الشاعر هنا ، وكأنّهُ أراد أن يقول لقد ملأتني أيها الألم بسنوات طويلة من الحزن وهنا يتآزر المستويان الزماني والمكاني في الارتقاء بشعرية القول .

ثم يتجه الشاعر وجهة وجدانية ليصور من خلال ذاته حالة إنسانية شاملة هي الخوف من المجهول أو المتوقع وغير المتوقع في خضم هذه الحياة المضطربة فيقول :

ها أنذا أضمدُ الخوفَ كلَّ ليلةٍ/ وأفرشُ عزلتي بالصّور / تلك التي/ تفتحُ عليَّ نارَ الطفولةِ / وتنقلني / لمرفأ أخطائي الدافئة / .

فهو يحيل الخوف بالتجسيد إنسانا أو جرحاً فيه ليقوم بعملية تضميده وهو بذلك يرسم صورة تجريديه حركية تشي على المستوى الدلالي بمرافقة الخوف له ويؤكد ذلك على المستوى الزمني حين يقول : / **كل ليلة** / . وهو حين يتحدث عن الخوف يقرن ذلك الحديث بعزلته فيقول : / **وأفرشُ عزلتي بالصور**/ .



هنا يُقيم الشاعر تشكيله الشعري التجريدي على أساس من المستوى النفسي ليصور لنا كيفية تعامله مع هذه العزلة التي أخذت مأخذها منه ، فهو يسعى وبدافع نفسي للتقليل من وطأتها فيرجع بالزمن إلى الماضي ليستذكر صور أحبابه وأصحابه فيبسطها ويؤثث لعزلته بها ليحقق بذلك شيئا من التوازن النفسي ليخفف من وطأة الحاضر المؤلم ، ويبدو أنه لم يوفق في عملية الاستحضار تلك فهي قد أحالته إلى طفولة مؤلمة أيضا ، فهو إذن بين ماض مؤلم وحاضر أكثر إيلاما لذلك فهو يخاطب الألم قائلاً: **أيها الألم / تعال . . أُرقد معي/ ولنحلم / أو لنخرج في نزهة/** إلى **(مدينة الألعاب) مثلا / تجلس إلى جانبي في أرجوحة / تطير بنا .... / ولا تعود / حتى نركب غيمة / أو بساط ريح /** .

وفي هذا تتجلى مزاملة الألم للشاعر لذا فهو يطلب منه أن ينام معهُ مجسِّداً إياه استعاريا ويستمر في ذلك التجسيد فيدعوه ليحلما سويًّا أو ليخرجا في نزهة فيجلس إلى جانبه ليتأرجحا في أرجوحة يتمنى الشاعر أن تطير بهما ولا تعود ليركبا غيمة أو بساط ريح أو كما يقول : / **آخذك من يدك . . . . ونسحب الليل إلى النهر** / . فهو صديقه إذن ورفيقه في رحلته لذا فهو سيضع كفه بكفه ويتمشيان سويًّا على الشاطئ ثم يقول له : / **تتحدثُ لي عن ألمك** / .

وهنا تتسامى مشاعر الشاعر فيذهب بعيداً في التجريد الاستعاري حين يجعل للألم ألماً ليمهد له الحديث عن ألمه ، فهي المشاركة الوجدانية بين الأصدقاء إذن لذا فهو بمقابل ذلك سيتحدث له عن طفولته المؤلمة ويستمرا في رحلتهما تلك حتى إذا شعرا بالتعب استقلا زورقا في مساء جميل لكي كما يقول : / **نغني . . ./عن الصبايا / اللائي يفتحْنَ الأمنيات على الأمواج / ويبحثنَ عن فرسان / تدثروا بالغرق** / .





ويبدو أن الغناء ليس غناء فرح إنما هو غناء الشجن العراقي فهو غناء عن الفتيات اللائي كما يقول : / **يفتحن الأمنيات على الأمواج** / **ويبحثن عن فرسان**/ **تدثروا بالغرق** / وهو هنا يوظف شيئا من الموروث الاجتماعي حيث تذهب الفتيات للجلوس على شواطئ الأنهار ليلقين أمنياتهن للظفر بالأزواج في الماء حيث تنتقل بين طيات الأمواج قصد التحقق والظفر بأولئك الفرسان الذي يقول عنهم : / **تدثروا بالغرق**/ . وهو تشكيل استعاري استعار فيه الشاعر الدثار المألوف إلى الماء ليجعله بديلاً عنه كي يستحيل الغرق فيه غطاءً يتدثر فيه أولئك الفرسان الغارقون في قاع الأنهار وفي هذا ما يشير على المستوى الدلالي إلى استحالة تحقق تلك الأمنيات ، ومن هنا جاء غناء الشجن الذي اشترك فيه الشاعر والألم ليؤكد تعاطف الشاعر الإنساني مع تلك الفتيات الخائبات وهن يعلقن آمالهن بفرسان غارقين .

ويستمر الشاعر في حديثه مع رفيقه الألم قائلا له : / **ولن أتحدث لك** / **عن ليل الجبهات** / **ولا عن الأقمار المنسية** / **في الأرض الحرام** / . وهو هنا يتذكر مرحلة أخرى من مراحل الألم في حياته تلك التي يؤكد لرفيقه الألم بعدم الحديث عنها ،تلك المرحلة التي كان فيها الشاعر مجنَّداً، فهو لا يريد أن يستذكر آلالم ليل جبهات القتال ولا يريد الحديث أيضا عن الأقمار المنسية في الأرض الحرام وهو تشكيل كنائي قصد به الشاعر أولئك المقاتلين الأفذاذ الذين بقيت جثثهم في الأرض الحرام ، ويعلل عدم حديثه بهذا الأمر قائلا : / **لأنني** / **سأنسى أنك خصمي** / **رغم أنك** / **نشبتَ مخالبك في ضلوع أيامي**/ .

لقد امتنع الشاعر عن الحديث بكل هذا إلى الألم لكي لا يزيد من ألمه فهو رفيقه ولقد نسي الخصومة معه على الرغم من أن الألم كما يقول قد



نشبَ مخالبه في ضلوع أيامه ، وهو تشكيل استعاري مركب استعمل الشاعر فيه الاستعارة المكنية ليحيل بوساطتها الألم طيراً جارحاً لُيسَهِّلَ بذلك عملية غرس مخالبه في (**ضلوع أيامه**) وهو تشكيل استعاري كنائي أيضا وقد أراد الشاعر بهما أن يصور قسوة الألم ومرارته ، وواضح هنا أن الشاعر قد ذهب إلى التناص مع قول الشاعر أبو ذؤيب الهذلي :

وإذا المنيـــةُ أنشـــبتْ أظفارَهـــا ألفيـــتَ كـــلَّ تميمـــةٍ لا تنفـــعُ

تصالحنا ويختتم الشاعر نصه بقوله : / **أما عن الذين يسألونني عنك** / **سأقول لهم :** / **لافتحَ** / **نحوكَ صباحاً جديداً** / .

وهو هنا يصرح بمسوغات تصالحه مع الألم وتجاوزه ما سببه له ليكون جوابه عن سؤال افتراضي عن السبب الذي دعاه إلى ذلك فيكون جوابه إنهما تصالحا ، فلا خصومة بينه وبين الألم وهو بذلك إنما يفتح نحوه صباحاً جديدا كما يقول وفي هذا ما يشير على المستوى الدلالي إلى بدء مرحلة جديدة لعلاقة وطيدة بينه وبين الألم فهو رفيق عمره بكل مراحله .

هكذا كان ألم الشاعر الذي أحسن رسم صُوَرِهِ التي تأسست على ألفاظٍ مأنوسة ومألوفة استطاع بوساطتها أن يلامس الوجدان الإنساني وهو يُحكمُ نسجَ نصِّهِ بتشكيلاته الاستعارية الموفقة .

* * *

امتزاج الذات بالوطن
في نص «مُنذُ ألفِ نبوءة»
للشاعرة نجاح إبراهيم

«مُنذُ ألفِ نبوءة»

مــــــــاذا أحببـــــــــتَ بي؟

مشـــيتي المنكســـرة إلى داخلـــي

يـــديّ العـــاريتين إلاّ مـــن الصّـــلبِ

علـــى أبـــواب المـــدن المنكوبـــة

أم عيـــنين مـــاتَ عشـــبُهما !

من الجـــدبِ والانتظـــارِ والسّـــهرِ؟

أم قطـــارَ السّـــهوب المقـــرورةِ

قاطعاً العنق من النّحـــرِ إلى النّحـــرِ؟

أم خاصرتي المطعونة بـــألفِ خنجـــرٍ

مـــــن أخــــــوة تســــعّروا

وبشـــــــــرٍ تعهـــــــــروا

وعواصــــفَ الجـــورِ والقهـــــرِ

مــــــــاذا أحببـــــــــتَ بي؟

هجعـــةَ الأعيـــادِ في أراجيحـــي



أم كفنَ القصيدةِ على جسدِ حـــبري؟

أخـــــــــــــبرُكَ !

عن حدائق ولهى باتتْ سريراً للموتِ..

وأعمـــــدةِ المصــــابيحِ الرّاجفـــــة

تـــــدلّت منـــــها المشـــــانقْ

ذمـــــاءِ النّـــــبضِ في الشـــــريان

غـــــزالاً تلاحقـــــه العربـــــان !

المســـــــعورون

القـــــادمون مـــــن الجهـــــاتِ

للسّـــــماء وصـــــلتْ انكســـــاراتي

هل ترضـــى انكســـاراً إليـــكَ آتي؟

أم خوفـــــاً ، ثـــــمَّ خوفـــــاً !

تتشـــــكلُ منـــــه بـــــداياتي؟

بـــرديَ مـــذبوحٌ بســـكينِ العتمـــةِ

يصّـــــاعدُ في ليـــــلِ أشـــــجاني

مـــــن كـــــاحلي حـــــتى صـــــوتي

مـــــاذا تبتغـــــي مِنّـــــي؟

طـــــاعنٌ حـــــزني في المجـــــيء

وجرحي حـــافٍ مـــا يـــني يرشـــحُ

الآه تلـــــــــــوَ الآه

ودمـــي هـــربَ مـــني إلى دمـــي



كـــلّ يـــومٍ ينطفـــئُ جـــزءٌ مـــني

كــــلٌّ يــــومٍ أخســـر بعضـــي

قلـــتَ : عاشـــقٌ لمـــا بقـــي منـــكِ

والقليـــــلُ يزهـــــرُ فيـــــكِ

قومي من الانكســـارِ والشـــقاءِ المـــرِّ

هـــــاكِ ذراعـــــي

اغتســـــلي بضـــــوئي

هـــــا إني أجتــــرحُ لغــــةً

تبــــدأ بطقـــــسِ الفجــــرِ

أبتكــــرُ مــــواءً لــــك يــــا قطـــتي

وعلـــى وبـــرِ دفئـــي مـــوئي

قـــــومي بــــــي

يجـــــدّدكِ حبّـــــي

أنـــا المشـــطورُ بـــين طهـــرِك

ونـــــــــدائي

ازرعي منفاكِ وطنـــاً علـــى صـــدري

أهلـــةً مـــن فـــيضٍ أخضـــرْ

تعـــــــــالي

شـــرّعت بوابـــاتِ شُـــهي ..

محرابـــــاً أتلـــــو فيــــه

عـــــن عشـــــقٍ

جنـــــــونٍ

صـــــــلاتي

أبـــــثّ في شـــــرايينِ أبعـــــادكِ

احتضــــــاني

ونــــــــاري

أسمّيـــــك يـــا رعشـــــةَ القلــــب

مـــــــــــــــــرآتي !

أنـــــا الضـــــائعُ دونــــــك

لا كنـــــــــــــــــتُ

ولا كانـــــــــــت المُـــــــــدنُ

دون خرائط هـــديل يســـكن فيـــكِ

دوّني بأنفـــــــاس نــــــــداكِ

أنشودةً يندرجُ الرّبيعُ على بســـاطها

قمــــراً يمــــرُّ بدمشـــــقَ وبغـــداد

يــــــا قـــــــدري المنتظـــــــر

مُنــــــذ ألــــــفِ نبـــــوءةٍ !

أراوده الحـــــــــــــــــــيرةَ

الاحتفـــــــــــــــــــاءَ

مثلَ هاجر لاهثةً بـــين جبـــلٍ وجبـــلِ

يَمضّــــــني السّـــــهدُ والقلـــــقْ

أنــــــا يـــــا طفلـــــتي

رجـــــلٌ مـــــن شـــــجرِ

أبتغـــــــــي نـــــــــاراً

أطـــوي بـــــها صـــفحاتِ بـــردكِ

وأنـــتِ يـــا كتلـــةً مـــن أنـــقْ

الــــــــبرقُ والشــــــــرر

ارتعشــــــي في خلايـــــا تـــــرقبي

ــ وكـــــوني ــ كمـــــا كنـــــت

الألـــــــــــــــــق

في هذا النص تتداخل ذات الشاعرة جسداً وروحاً بكيان الوطن الذي تنكر له أُخوته ولم يكتفوا بذلك بل أمعنوا في توجيه طعناتهم إلى جسده الجريح فاستعدوا عليه ذئاب الأرض وكلابها لتقطيع جسده ووأد معالم الألق والجمال فيه .

والشاعرة تبتدئ نصها بأداة الاستفهام (ماذا) لتشكل صيغة تساؤلية مؤسسة على استفهام إنكاري تتوسل به لتشكل إجاباتها الشعرية ردًّا على تساؤلها الإنكاري الذي ابتدأت به وسؤالها هو : / **ماذا أحببت بي ؟**/ . ثم تأتي إجاباتها لترسم لنا صورة الانكسار والألم في ذاتها الغارقة بالحزن إذ تقول متسائلةً : / **مشيتي المنكسرة إلى داخلي/ يديّ العاريتين إلاّ من الصّلبِ /على أبواب المدن المنكوبة/ أم عينين مات عشبهما/ من الجدبِ والانتظارِ والسّهر/ أم قطارَ السّهوب المقرورةِ / قاطعاً العنق من النّحرِ إلى النّحرِ أم خاصرتي/ أم خاصرتي المطعونة بألف خنجرٍ/ من أُخوة تسعروا / وبشرٍ تعهروا وبشرٍ تعهروا** / .





ويتجلى واضحا أثر الجانب النفسي في عملية التشكيل الشعري ، فهي عندما تقول : / **مشيتي المنكسرة إلى داخلي** / . فهي تشير بذلك إلى حالة من الارتداد إلى الداخل الحزين ، لذا جاء مشيها منكسرا ليتواءم مع تلك الحالة ، ذلك أن خطواتها فيما هو معتاد يجب أن تنطلق إلى الخارج لتلامس أقدامها دروب الحياة .

ومن هنا جاء الانكسار النفسي الذي تُوزعُ الشاعرةُ أسبابه بجمل شعرية على بعض من أجزاء جسدها لتتضح صورة الحزن بمساحتها الكبيرة المؤلمة ، فيداها العاريتان إلا من الصلب ، طالتهما حباله فصُلبتا على أبواب المدن المثمرة بالأسى .

أما عيناها فقد ذبلتا وجف ماؤهما فمات عشبهما من الجدب والانتظار والسهر ، والشاعرة هنا اعتمدت الإبدال اللفظي فأحالت ضوء عينيها استعاريا إلى عشب ليتناغم وحالة الجدب التي حلت في أرضها فضلا عن الانتظار والسهر المضنيان اللذين أخفتا نور عينيها ، أما عنقها فقد ذبحته سكاكين سني العمر الباردة من النحر النحر .

ولقد كانت الشاعرة موفقة هنا في تشكيلها الشعري الكنائي (قطار السهوب المقرورة) رامزةً بذلك إلى رحيل سني العمر الباردة التي أثلجت الجسد .

أما خاصرتها فقد أدمتها خناجر أخوتها الذين خلعوا حياءهم واستحالو كلاباً مسعورة تنهش لحمها ، وهنا تحيل الشاعرة نفسَها بلدَها لترفض وتستنكر ما آل إليه من خراب ودمار ، وتستمر في هذه الإحالة فتتصهر ذاتها ببلدها فتتحدث بلسانه إذ تقول : / **ماذا أحببت بي**/ **هجعة الأعياد في أراجيحي**/ .

هنا يمتزج الذاتي بالعام فتجسد الأعياد لتخلع عليها حالة النوم كي تنفي وجود حالة السرور وهو تشكيل استعاري يتضمن دلالة رمزية





أشارت به الشاعرة إلى أن العيد لم يطرق بابها وكذلك أبواب أطفال بلدها ، لذا فهم محزونون بينما هو يغفو في أراجيحهم ، ليس هذا فحسب بل أن القصائد الجميلة وئدت في محاريبها العابقة بالزهو ، وباتت حدائقها التي كانت عابقةً بالزهور وبالعطور أسرَّةً للموت ، واستحالت أعمدة المصابيح المشعة بالضياء مشانق تُزهق عليها الأرواح .

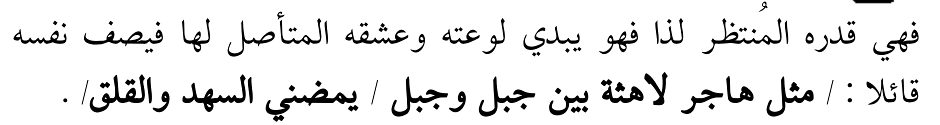
ثم تذهب لتساوي بين دمها وبلادها التي تشبهها بالغزال الجميل ، لذا قصده الأعداء للنيل منه غيرةً وحسدا .

وهي حين تقول : / **ماذا تبتغي مني؟/ طاعنٌ حزني في المجيء/ وجرحي حافٍ ما يني يرشحُ/ الآه تلوَ الآه/ ودمي هربَ مني إلى دمي/ كلّ** يومٍ **ينطفئُ جزءٌ مني/** كلُّ **يومٍ أخسر بعضي/** .

فهي هنا ترسم صورة الحزن العميق في وطنها متمثلا بذاتها ، وهي إذ توجه خطابها إلى عاشق متمسك بها فهي تشير بذلك إلى تمسك بلادها بكل عاشق لها ذائد عن ترابها ويتأكد ذلك بقوله لها : / **عاشق لما بقي منكِ** / **والقليل يزهر فيك/ قومي من الانكسار والشقاء المر/** .

ثم يسعى إلى مد يد التفاؤل لتنهض حبيبته فيقول : / **هاكِ ذراعي** / **اغتسلي بضوئي** / فهو يريد منها أن تستند على ذراعه لتنهض من جراحها ويريد لها أن تتطهر من درن الأعداء ودنسهم فيحيل ضوءه استعاريا إلى ماء لكي تغتسل بها ليكون ليس وسيلة للتطهر فحسب وإنما نور هدايةٍ إلى غد جديد ، فبالحب تتجدد النفوس وتنهض الأجساد ولذلك يقول لها : / **قومي بيِ/ يجددك حبي/** وتأكيدا لتمسكه بها يقول : / **أنا الضائع دونك** / **لاكنت** / **ولا كانت المدن/** .

وهنا يُظهر هذا العاشق أعلى درجات المحبة والعشق ، وبعد أن يؤكد ضياعَهُ بدون وجودها ، يذهب أبعد من ذلك حين يقرن وجوده بوجودها



فهي قدره المُنتظر لذا فهو يبدي لوعته وعشقه المتأصل لها فيصف نفسه قائلا : / **مثل هاجر لاهثة بين جبل وجبل** / **يمضني السهد والقلق**/ .

ثم يذهب ليحيلها طفلة داهمها البرد ، لذا فهو قبالة ذلك يحيل نفسه رجلاً من شجر يسعى إلى نار ، ويتضمن هذا التشكيل الشعري دلالة رمزية تشير إلى استعداده لأن يحرق نفسه فيحيلها نارا ابتغاءَ دفئِها لكي يطوي بردَها الذي أحاله صفحاتٍ لتأكيد تجذره واستمراره لوقت طويل ، وهو بذلك إنما يريد أن يعيد لها بهاءها لتكون روحاً وجسداً ينبضان بالحياة والدفء ، وهي إذ تحلو بعينيه يستذكر صورة ألقها وأنقها فيدعوها للانتفاض لتستردَ بهاءَها فتشع بالابتهاج والألق كما عَهِدَها وأَلِفها .

ولابد من القول إن الشاعرة أحسنت صياغة هذا التداخل بين ذاتها ووطنها وحبيبها فاستحال الجميع واحداً لكن الوطن كان في صدارتها .

* * *





التأرجحُ بين صهوةِ الشعر وصهوةِ العشق
في قصيدة «صهوة عشق»
للشاعرة هالة حجازي

«صهوةُ عِشق»

نَمشـــي علـــى صَـــمتِنا

يَغيـــــبُ الكَــــلام

أشـــــدُّ اللجِــــام

فيَرنـــــو إليَّ حزينـــــاً

وكأســـي حـــنين الغمـــام

جَهجهـــــــــــــةٌ

تُخيـــــفُ الغـــــيمَ

تَهـــــزُّ السَّـــــحاب

تجهضُ مـــن رحِمهـــا مطـــراً

وصـــاعقةٌ جَابَـــت خَاصِـــرتي

علـــى صَـــهوةِ الحَـــذَر

قال

خَجلـــــى كشـــــمسٍ

تَتَـــرنحُ خلـــفَ ســـحاب





في لَحَظـــــاتِ الفَجـــــر

هِبـــــيني أنفاســـــكِ

نَسمةٌ تَصهدُ في عــروقِ دمـــي

تَلعـــــقُ أوداجَ الـــــرُّوح

تَغســـــلُ لُهـــــاثي

مـــــنَ درَنِ الانتظـــــار

وأمتطـــي خاصـــرة الرغبـــة

كعاصفةٍ يُجلجِلها شِهابُ عِشق

قالـــــــــــــــتْ

جَـــــــــــــواداً

تاقـــتْ لمراقصـــته الـــروح

على إيقـــاعِ خَبـــبِ الحَـــوافر

بفـــــرحٍ فـــــاتن

وأجنحةٍ تُبعثرُ عِهــنَ الغُيــومِ

يا إكســير العِطــرِ السَّــابح

في بيـــــداءَ الـــــرُّوح

دَعـــــــــــــني

أمـــتطِ شُـــعاعَ القَمـــر

أُمشـــطْ ضـــفائرَ الليـــل

وأتخذْ ملاذي بـــين مَنكبيـــكَ

مُصـــغيةً لصـــهيلِ قلبـــكَ





فقـــد تعبـــتْ مُتـــونُ الأرض

مــــــــــن ترحـــــــــالي

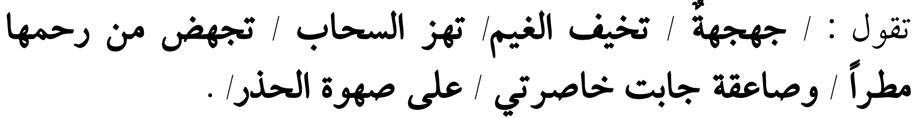
وتَاقـــتْ أجـــداثُ الأمـــاني

للبعـــــثِ مـــــن جديـــــدٍ

تمثل العنوانات في النصوص الشعرية بوصفها نصوصاً عتباتيةً موازيةً مختصرةً ومكثفةً مداخلَ نصية ، تُفصح باستقرائها وتحليل تشكيلاتها المكثفة عن محتوى النصوص الأدبية ومضامينها .

وفي مقاربة سيميائية لعنوان هذه القصيدة الذي تشكَّلَ استعاريًّا باستعارة الصهوة التي تتحدّدُ مكانيا بمقعد الفارس من ظهر الجواد إلى العشق ليصبح وكأنه جواد تُمتطى صهوتهُ ، فأصبح التشكيل على المستوى السيميائي يشي بدلالات الانعتاق والجموح العاطفي والانطلاق في فضاءاته على ظهور خيول العشق الجامحة .

وفي مستهل هذا النص ترسم الشاعرة صورة الأنثى العاشقة من خلال صورة أخرى مقابلة هي صورة الرجل ، الذي تحقق بلقائه ذلك الجموح العاطفي على صهوة العشق ، وهي ترسم لنا اللقاء على المستوى الإجرائي بمراحل تبتدئ بالصمت وتنتهي بالكلام ، فتقول بدءاً : / **نمشي على صمتنا** / **يغيب الكلام** / . وكأنها صورةٌ لعاشقين صغيرين ابتدءا حبهما باللقاء الأول . ويبدو أنها كانت الفارسة لجواد العشق هذا ، ولذلك تقول : / **أشدُّ اللجام** / **فيرنو إلي حزيناً** / **وكأسي حنين الغمام** / . وشدُّ اللجام يشي بدلالتي القوة والتمنع اللتان يكسرهما الحزن البادي في عيني المحب الذي يثير عاطفة المرأة إذ تقول : / **وكأسي حنين الغمام** / وفي هذا أكثر من علامة تشي جميعها بدلالات التوهج العاطفي لدى المرأة ، ويتجلى ذلك الاندفاع العاطفي بصورة أكبر عندما يتشكل بأكثر من صورة حين



تقول : / **جهجهةٌ** / **تخيف الغيم**/ **تهز السحاب** / **تجهض من رحمها مطراً** / **وصاعقة جابت خاصرتي** / **على صهوة الحذر**/ .

وفي هذا استحالة الصمت إلى صوت ، وهذا الصوت ليس صوتاً عاديًّا بدلالة أنه أخاف الغيم وهز السحاب وأنتج المطر ، فهي العاصفة العاطفية إذن ، وبعد أن تهدأ العاصفة التي جابت خاصرتها وهي ممتطية صهوة الحذر كما تقول ، يأتي الكلام بشكل حوار بين المرأة وذلك الرجل فها هو يقول لها : / **خجلى كشمس** / **تترنحُ خلف سحاب** / **في لحظات الفجر**/ . فالشاعرة ترسم على لسان حال الرجل صورة الأنثى معتمدة التشبيه ، فهي في خجلها كالشمس التي تتمايل خلف السحاب .

لقد أنسنت الشمس هنا لتخلع عليها صفة الخجل التي يتصف بها الإنسان ، وفي هذا التشكيل الشعري تتشكل صورة الأنثى على وفق المستويين المكاني والزماني ، فيتحدد المكان (خلف السحاب) ويتحدد الزمان (لحظات الفجر) وقد اعتمدت الشاعرة في هذا التشكيل العنصرَ الجامد من الطبيعة ممثلاً بالشمس والسحاب والفجر . والصورة المتحصلة هنا صورة قائمة على التشبيه ، ذهبت فيها الشاعرة بعيداً لترسم صورة الأنثى على وفق ما تراها .

ثم تنتقل بالكلام على لسان الرجل إلى مرحلة أخرى تمثل احتدام الشوق حين يقول لها : / **هبيني أنفاسكِ** / **نسمةً تصعُد في عروق دمي**/ **تلعق أوداج الروح** / **تغسلُ لهاثي**/ **من درن الانتظار**/ . فهو بعد أن يرسم صورتها المؤطرة بالخجل معتمداً التشبيه وسيلة في التشكيل حين يشبهها بالشمس فيقول : / **خجلى كشمس** / . ولكي تكتمل صورة التشبيه بمستواها الإجرائي ، فقد قرن حالة الخجل بالتمايل في المسير وهو من دواعي الخجل هنا ، ولكي يكون الخجل بدرجة أعلى ، أتى بالسحاب

ليكون حجابا تترنح الشمس من خجلها خلفه ، وكأنها تستتر به فكان أن كانت هي مشبهةً بالشمس .

ويأخذ المستوى الزماني دوره المناسب في رسم صورة الخجل هنا حين يتحدد الميقات بـ (لحظات الفجر) ذلك أن لحظات الفجر تمثل اللحظات الأُوَل للإشراق ، الذي يعني بداية الظهور ، ظهور الشمس ، فالخجل في الإنسان عادة ما يكون بنسبة أكبر في اللحظات الأُوَل ثم يقل بمرور الوقت .

وتنتقل الشاعرة بالرجل إلى حالة متقدمة من الوجد ، فتجعله يتحدث بلسانها بوصفها أنثى ، فيطلب منها أن تهبهُ أنفاسها ، وهذا القول يشي بدلالة الاقتراب الذي يصل حدود التلامس لتستحيل تلك الأنفاسُ نسمةً يسري اتقادها في دمه إذ يقول : / **هبيني أنفاسَكِ** / **نسمةً تصهدُ في عروق دمي** / .

ثم يسند للنسمة إجراءات أُخَرَ ، حين يسند لفاعل الفعلين المضارعين (تلعقُ ، تغسلُ) المقدر(هي) بعائديته عليها ما يتضمن دلالتهما على المستوى الإجرائي ، فأنفاسها التي استحالت نسمةً متقدة تسري في عروقه ، إنما هي تمثل حرارة الوجد والاشتياق ، بعد ذلك يذهب إلى تجسيد النسمة ليسند لها دوراً آخر يمثل مرحلة متقدمة من مراحل الوجد الإنساني ، حين يقول : / **تلعق أوداج الروح** / . فأنفاسها التي تحولت نسمةً ، سرت في الإسناد الأول كنارٍ متقدةٍ في مسارات دمه ، وفي الإسناد الثاني استحالت ذاتا بلسان ، وهذا ما لم تصرح به الشاعرة فلا مجال للتصريح هنا وفي الشعر بخاصة ولكن برهانه ماثل يتجلى بالفعل المضارع (تلعق) بمستواه الإجرائي ، وهو تشكيل استعاري تجريدي أوغلت فيه الشاعرة لترسم تلك الحالة المتقدة شوقاً باستحالة الأنفاس نسمةً ثم لساناً يلعقُ (أوداج الروح) .

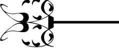




وأرى هنا أنها كانت موفقة في هذا التشكيل الشعري لأمرين : الأول : أن الأوداج هي عروق الدم التي تحيط بالرقبة ووجود الروح مرتبط بها ، والثاني : أنها على مستوى المشاعر الإنسانية تمثل موضعاً مهمًّا من مواضع الإثارة العاطفية عند المرأة ، أما في الإسناد الثالث (تغسل لهاثي) فقد استحالت الأنفاسُ ـ النسمةُ ماءً وهو تشكيل استعاري تجريدي أيضاً ، فاللهاث على المستوى السيميائي يشي بدلالات العطش والتعب والمطاولة والتَّصبر المقترن بظمأ الذات الإنسانية ، وهذا ما يُقلقُها ويُتعبها ، لذلك فإن النسمة التي استحالت ماءً كانت كفيلةً هنا بتحقيق ما يحققه وجود الماء في مثل هذا الحال ، وستكون مهمته الأولى الري بعد ظمأ متراكم أنتجته المطاولة الراكضة التي أنتجت اللهاث ، وهذا على المستوى الزمني النفسي يمثل زمناً سلبيًّا في نظر الشاعرة لم يحقق لها شيئاً على المستوى العاطفي ، لذا فهو في نظرها زمن متسخ بفعل الانتظار الطويل ، وكأنَّ طول الانتظار كان مدعاة لوجود هذا الدرن الذي كأنه الصدأ أو الغبار اللذان يعلوان الأشياء ويزدادان بتقادم الزمن ، وفي المحصلة فهو ظمأ المشاعر ولا بد من ماء العاطفة ممثلاً بأنفاس الحبيبة التي استحالت نسمةً ثم ماء .

إنها حالة من العشق الإنساني المتوهج ، لذا يخاطبها بعد ذلك قائلاً : / **وامتطي خاصرة الرغبةِ** / . وهو تشكيل استعاري يشي بحالة عشق يؤججها الاندفاع العاطفي بفعل الرغبة الجامحة التي تحققت بوجود فعل الأمر (أمتطي) الذي يشي على المستوى السيميائي بحالة الاندفاع التي تعززت بوجود (الرغبة) الممتطاة خاصرتها ، ومما يعزز ذلك أيضا تشبيه تلك الرغبة بالعاصفة في قوله / **كعاصفةٍ يُجلجلُها شهاب عشق** / فهي إذن عاصفة يجلجلها العشق بوساطة شهابه المقترن به إضافيًّا لتصل العاطفة بهذا التشكيل إلى أبعد مدياتها . لقد كان هذا مبتغى الرجل من المرأة وها هي ترد بقولها : / **جواداً تاقت لمراقصته الروح** / .





في هذا التشكيل الشعري تتجلى رغبة الأنثى العاطفية ، فيتمثل الرجل جواداً وكأنها مهرةٌ من ريح تاقت روحها لمغازلته ومراقصته بفرح غامر على موسيقى خبب الحوافر ، لذا فهي ستحلق بأجنحة الغرام لتلامس الغيوم البيض بجناحي فرحها الغامر .

ثم توجه حديثها بشكل مباشر إلى ذلك الرجل فتصفه مستعملة أسلوب النداء بقولها : / **يا إكسير العطر السابح** / **في بيداء الروح** / . فها هي تحيل نفسها بدونه صحراء قاحلة لاشيء فيها ، أما هو في نظرها فإكسير حياتها المعطر الذي سيأتي بالماء فيحيل صحراء روحها واحةً خضراء معطرة ولذلك فهي تقول له : **دعني**/ **امتطِ شعاع القمر**/ **أمشطْ ضفائر الليل**/ .

وهنا يلعب التشكيل الاستعاري دورَهُ في عملية التشكيل الشعري للتعبير عن حالة الفرح الغامر الذي ملأ كيانها ، لذا فهي تريد أن تمتطي شعاع القمر ، فهو الاندفاع إلى الأعلى من خلال هذا التشكيل الشعري التجريدي الذي أحالت فيه شعاع القمر صهوةً لتمتطيها تعبيراً عن نشوة الفرح ، وليس ذاك حسب ، وإنما لتمشط ضفائر الليل وهو تشكيل شعري استعاري تجريدي أيضاً ، فهي قد استعارت الضفائر لليل وكذلك عملية التمشيط بمستواها الإجرائي ، فجسدت بذلك الليل ليتم لها ذلك ، وما هو إلا تعبير عن حالتي الزهو والارتياح العاليتين ، وكأن ذلك لا يتحقق في الأرض ، فالنفوس الكبيرة الطامحة تنظر لما هو عالٍ وبعيد فهناك مستقر طموحها وتحقيق آمالها ، وهنا يحضر قول المتّنبي صاحب النفس الطامحة بالعلو :

إذا غامرتَ في شرفٍ مرومِ   فلا تقنع بما دونَ النجومِ

وهناك سيتحول ما بين منكبيه ملاذها الآمن وحينئذ تكون كما تقول : / **مصغيةً لصهيل قلبك**/ . لقد أحالت الرجل جواداً لتستعير لقلبه حالة

الصهيل ، فهي لا تريد همس أو بوح قلبه بحبه لها وإنما تريد قلبه أن يصهل بذلك صهيلاً ليرضي رغبة الأنثى في تلك المهرة الجامحة ، وهي إذ تبحث عن ذلك في الفضاء العالي ، إنما لأنها لم تجد ضالتها في الأرض وكأنَّ الأرض قد ضاقت عن أن تجد لها ما يناسبها ، لذا فهي تقول : / **تعبتْ متون الأرض** / **من ترحالِي**/ . أما أمانيها قبلَهُ فلم يتحقق منها شيءُ ، لذا فهي تقول : / **وتاقت أجداث الأماني**/ **للبعث من جديد** / . فهي أمانٍ موؤدة نسيت تَحققُّقَها تحت حجاب الزمن ، أما الآن فقد آن الأوان لتُبعًثَ من جديد فتتحققَ على يدي هذا الفارس الأبيض الذي أبدعه خيال الشاعرة .

* * *

الأنوثة الناقصة بين الجمال والاكتمال
في «امرأة إلا . . . قليلا»
للشاعرة وفاء دلا

«امرأة إلا . . . قليلا»

ها قد رحلَ الحزنُ . . وأَدْبَــرْ

نَبتتْ فوقَ شفاهِ العاشقِ قُبلْــةَ

حــتى نَهْــدُ الأرضِ تكــوَّرْ

أمســـى العاشـــقُ طيفـــاً

أمسى شــيئاً لــيسَ يُصَــوَّرْ

إني امـــرأةٌ . . إلا قلـــيلاَ

إني امــرأةٌ . . لــيسَ تُفسَّــرْ

لســـــتُ امـــــرأةً

إلاَ عنـــدَ هبـــوبِ الأحمـــرْ

إني امـــرأةٌ كلّـــي مَرْمَـــرْ

إني امـــرأةٌ لـــيسَ تُفسَّـــرْ

نصـــــفي تَيـــــبَّسَ

بقي النصفُ الآخــرُ أَخضــرْ

أرجفُ أَلــماً . . عند غِيابكَ



عند مجيئِــكَ أُصــبحُ أنْضَــرْ

دعني عِند حــدودِكَ أَســهَرْ

دعـــــــني أســـــــكَرْ

خمرُ حــدِيثكَ أصــبحَ عَنــبرْ

خُـــــــذْ خَـــــــارطتي

في غَابـــات فـــؤادي تجـــوَّل

كُـــــــنْ بوصـــــــلتي

كـــنْ لي حُلْمـــاً لا يتبـــدّلْ

ابقَ قربي . . شمساً . .قمــراً

طفـــــــلاً نزقـــــــاً

في أروقـــةِ القلـــبِ تَـــدلَّلْ

كُـــــــنْ لي لـــــــيلاً

أُشـــعلُ روحـــي في حضـــرتهِ

كـــــــي لا يأَفـــــــلْ

في هذا النص تؤسس الشاعرة لرسم صورة ذاتها الأنثوية على أساس من المستوى الزماني بمواقيته الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل وعلى وفق هذه المواقيت الزمنية ترتسم صورة الأنثى فيها التي وصفتها كما تقول: / **امرأة إلا** . . . . **قليلا** / وهو العنوان الذي ارتأته الشاعرة لقصيدتها وعلينا أن نتحرى في قراءتنا لهذه القصيدة ابتداءً بعتبتها عن هذا القليل الذي ينقصها وبه تكتمل أنوثتها ، ذلك أنها تركت فراغاً منقَّطاً قبل ذلك الذي وصفته بالقليل وتركت للمتلقي أن يملأ ذلك الفراغ الذي يمكن أن يبقى مجهولاً وإن ملأناه بكلمة شيئا ليكون العنوان (امرأةٌ إلا شيئاً قليلا).

والشاعرة تبدأ قصيدتها بقولها : / **ها قد رحلَ الحزنُ وأدبر**/ . فهي تبتدئ بأداة التنبيه (ها) التي تعبقها بحرف التحقيق (قد) لتؤكد وتشير لتحقيق حالة آنية ارتبط وجودها على المستوى الزمني باللحظة الحاضرة ، ولكنه زمنٌ ممتدٌ منها ومتأصلٌ في الزمن الماضي ، فالشاعرة في هذا التشكيل تجسد الحزن بإحالته استعاريًّا إنساناً لتسند إليه عمليتي الرحيل والإدبار على المستوى الإجرائي .

وهنا لابد من الانتباه إلى تأثير العامل النفسي في هذا التشكيل الشعري الذي يتجلى بوضوح باللفظ (أدبر) ذلك أن الشاعرة لم تكتف برحيل الحزن وأردفت ذلك بهذا اللفظ ، لتؤكد به أن رحيل الحزن إنما كان دون رجعة ، إنه موسم الفرح إذن فما غَلَّتُهُ ؟ وهنا تأتي الشاعرة لذكر تفاصيل سرورها فتقول : / **نبتت فوق شفاه العاشق قبله** / . إنَّهُ أول حصاد الموسم الذي ابتدأ بقبلة ، ولتمسك الشاعرة بها دليلَ فرحٍ وحب إحالتها نباتاً زُرِعَ في الشفاه ليورقَ حبًّا وسرورا تخضر بهما أيامها .

ثم تذهب لتجعل الأرض تشاركها فرحها فتقول : / **حتى نهد الأرض تكور**/ . في هذا التشكيل الاستعاري تؤنسن الشاعرة الأرض لتجعلها امراةً قد تكور نهدها وكأنها شابة يافعة بلغت نضجها الآن بتأثير سرورها .

وحين تأتي لرسم صورة الذات العاشقة مُمثلةً بها أو بالآخر تقول : / **أمسى العاشقُ طيفاً/ أمسى شيئاً ليسَ يُصور**/ .

في هذا تتجلى مرحلة السرور التي يبلغها العاشق لترتفع إلى مديات الحلم حين يستحيل العاشق حلماً فتتحول الحقيقة حلماً في خلد الآخر وكأنها لم تكن حقيقة واقعة ، فبعضٌ مما يتحقق للإنسان قد يصل في بعض الأحيان إلى مصاف الأحلام حين يكون تحققه مُستبعداً أو غير متوقع .

ثم تعود لتكرر مبتدأ قصيدتها فتقول : / **إني امرأةٌ إلا قليلا** / **لتجعله تمهيدا لقولها :** / **لستُ امرأةً** / **إلا عندَ هبوبِ الأحمر** / وفي هذا تقرن أنوثتها بوجود هذا اللون المفضل المثير والمغري ثم تحاول جعل ذاتها مبهمة ولتضفي عليها أيضا مزايا تعتدُّ بها تقول : / **إني امرأةٌ ليس تُفَسَّر**/ **إني امرأةٌ كلِّي مرمر**/ . وهي تستعمل المرمر وهو الرخام الأبيض الصافي لوناً وملمساً استعمالاً كنائيًّا مشيرةً بذلك إلى أنوثة جسدها .

ثم تعود لتنعت نفسها بالغموض على وفق الزمنين الماضي والحاضر ، فتؤسس لذلك على أساس لوني فتقول : / **نصفي تيبس**/ **بقي النصفُ الآخرُ أخضر**/ . فهي تحيل ذاتها نباتا ثم تذهب إلى تقسيمها على وفق المستوى الزمني مقترنا بالمستوى اللوني إلى مرحلتين يمثل المرحلة الأولى الزمن الماضي مُمثلاً باللون الأصفر الذي لم تصرح به الشاعرة مُتمثِّلاً بالفعل الماضي (تيبس) في نصفها المتيبس بدلالة تحوله من الأخضر إلى اليابس وهي مرحلة الحزن في الشطر السابق من حياتها .

وتتمثل المرحلة الثانية بقولها : / **يبقى النصفُ الآخرُ أخضر** / . وهو تشكيل كنائي أشارت فيه الشاعرة إلى المتحقق الآني في حياتها مُمثلاً بالسرور ومرحلة انقضاء الحزن بدلالة اللون الأخضر الذي لَوَّنَ النصف الثاني من حياتها ، ومرد الأمر في ذلك إلى حضور ذلك المُنتظَر جالب اللون الأخضر ، لذا فهي تريد التمسك به وتخشى غيابه فتقول : / **أرجفُ ألماً عند غيابك**/ **عند مجيئك أُصبحُ أنْظَر**/ .

هنا يتدخل المستوى النفسي في عملية التشكيل الشعري مقترناً بالمستوى الزمني مُمثلاً بزمني الغياب والحضور وما بينهما ترتسم صورة الأنثى العاشقة فهي في حالة الغياب يعتريها الألم فترتجفُ أعضاؤها بتأثير ذلك الغياب المؤلم ، لكنها في حالة الحضور تكون في حال أخرى مختلفة إذ تزداد بهجة ونضارة ، وهنا تتجلى صورة التمسك بالآخر فهي

تقول : / **دعني عند حدودك أسهر** / **دعني أسكر** / **خمرُ حديثك أصبح عنبر**/ . فالسهر إنما هو علامة ذلك التمسك ، لذا فهي تطلب منه أن يسهرا سويًّا ولكي يكتمل ذلك السهر على وفق ماتريد تطلب منه أن يدَعها تسكر ، أما خمرتها في ذلك فهي حديثه الذي كان وقعه عليها كوقع الخمرة في شاربها ، ولكي تزيد من تأثير وقع خمرة حديثه فيها إحالتْهُ من المُدرك الحسي الذوقي إلى المُدرك الحسي الشمي ، فاستحال الحديث المُسكر عنبراً في رائحته ، وفي هذا يتعاضد المدركان الحسِّيان الذوقي والشمي في رفع درجة تأثير حالة الحضور إلى أعلى مدياتها حتى تبدو مستسلمةً لذلك التأثير بإرادتها لذلك تخاطبه قائلة : / **خذ خارطتي** / **في غابات فؤادي تَجوَّل** / .

فهي تستعير الخارطة بمفهومها الجغرافي لمشاعرها وأحاسيسها لتُسَهِّلَ لمن تُحب حرية التجول في مواطنها فتبتدئ بموطنها الأول فؤادها الذي تقرنه بالغابات ليشي بدلالات البهجة والاخضرار وليكون مدعاةً لاستقراره فيه ، ولذلك فهي تطلب منه بعد ذلك قائلة : / **كن لي حلماً لايتبدل**/ . وهنا تُحيل الشاعرة ما قد تحقق إلى حلم تريد له أن يكون دائماً لتعيش أجواء الأمل بتحققه وذلك ما يُشعرها بالسعادة والاطمئنان ثم تستمر بتأكيد تمسكها به حين تقول : / **إبقَ قربي شمساً . . قمراً** / .

هكذا هو ، شمسها وقمرها لذا فهي متمسكة بقربه ولا تريد له الابتعاد عنها ، ثم تذهب لتحيله طفلاً نزقاً لتجعل من هاتين الحالتين مدعاة لتدللـه في مساحة قلبها كلها وهو يجوب مواطنه كيف يشاء .

وفي ختام قصيدتها تخاطبه قائلة : / **كُنْ لي ليلاً** / **أُشعلُ روحي في حضرته**/ **كي لا يأفل**/ . فهي هنا تريد أن تُحيلَهُ ليلاً سرمديًّا ليس له انقضاء ، ولكي يتحقق ذلك فهي مستعدة لفعل أي شيء يسهم في تحقيقه وديمومته كي لا ينقضي لقاؤها به ، وإن كان ذلك روحها ، فهي مستعدة



لإشعالها إذا ما كان في ذلك سببا في التواصل وعدم الأفول فهي ناقصةٌ بغير وجوده وبه تكتمل أُنوثتها ، ولابد من القول إنها في هذه القصيدة إنما كانت لسان حال المرأة في تصورها للعلاقة التي تربطها بالرجل على وفق المتعارف ، فهما نصفان لدائرة واحدة لا تكتمل إلا باتحادهما .

* * *

شاعرية الذات المتسامية
في قصيدة «ستسافرين غداً»
للشاعر يحيى السماوي

«ستسافرين غداً»

ستســــــــــافرين غـــــــــداً ؟

إذن مـــــــانفعُ حنجـــــــرتي ؟

ســـــأدخلُ كهــــف صـــــمتي

ريثمــــا تخضـــــرُّ صـــــحرائي

بوقـــــع خطـــــى إيابـــــكْ

لأعـــودَ ثانيـــةً ســـؤالاً حـــائراً

كيـــف الوصـــولُ إلى ســـحابكْ

إنْ قــــــد عجـــــــزتُ

مـــــن الوصـــول إلى ترابـــكْ

ســـــــأنيمُ حنجـــــــرتي

فمـــــا معـــــنى الغنـــــاء

بـــــلا ربابـــــكْ

لابـــدَ مـــن حلـــم

لأعـــــرفَ




أنــــني قـــــد نمــــتُ ليلــــي

فـــــــــي غيابـــــــكْ .....

الآن يكتمــــــــلُ انتصـــــاري

بانــــدحار غـــــرور أشـــجاري

أمــــــام ظـــــلال غابـــــكْ

الآن أرفــــع استســـــلام قلـــبي

جهـــــــــزي قيـــــــدي ....

خـــــــــذي بغـــــــــدي

لأختــــــتمَ التشــــردَ بالإقامــــــةِ

خلـــــــــف بابـــــــــكْ

جفنــــــاً تأبـــــدهُ الظــــــلامُ

فجـــاء ينــــهلُ مـــــن شــــهابكْ

وفمــــــاً توضـــــأ بالــــــدعاء

لعـــل ثغـــركِ ســـوفَ يهتـــفُ لي

(هـــــــــــلا بـــــــــــك)

لازال في البســـتان متســـعٌ لنـــاركْ

فــــــــاحطبي شـــــــــجري

عسى جمري يـــذيبُ جليـــدَ ظنـــكِ

وارتيابـــــــــــــــــــكْ

إني ليغنيني قليلكِ عن كثير الأخرياتِ

فلا تلــومي ظامئــاً هجَــرَ الــنميرَ





وجاء يستجديكِ كأساً من سرابكْ ...

فـــــــإذا ســـــــــقطتُ

مضـــــرجاً بلظـــــى اشـــــتياقي

كفنـــيني حـــينَ تـــأتلقُ النجـــومُ

بثـــوبِ عـــرسٍ مـــن ثيابـــكْ

واســـــتمطري لي في صـــــلاتكِ

مـــــــاء مغفـــــــرةٍ

فقـــد كـــتمَ الفـــؤادُ الســـرَّ

لولا أن شـعري قـد وشـى بـكْ

نرى جديرا أن نقول إن هذه القصيدة تمثل حالة متقدمة من حالات الوجد الإنساني، الذي يتحول فيه الشاعر إلى عاشق صبٍّ ترتفع به الصبابة إلى أعلى درجات العشق والهيام ، فيستحيل عاشقاً زاهداً يمنح كل شيء، ويرضى بالقليل ممن يحب .

وإذا ما نظرنا إلى عنوان القصيدة «ستسافرين غداً» نجد أن الشاعر كرره ، فجعله مطلع قصيدته ، وهو على مستوى التشكيل اللفظي فيه اعتمد صيغة التساؤل بوساطة حرف(السين) الذي أوصله بالجملة الفعلية (تسافرين) فشكَّلَ بذلك تساؤلاً إنكاريا، مردهُ أن الشاعر يعلم أن السفر حاصل غداً، ولكنه يتمنى لو أنه لا يحصل أما تيقنهُ من حالة حصوله فقد سوَّغهُ الاستفهام الإنكاري المؤسس بالجملة الفعلية (ستسافرين) الدالة على ما سيطرأ عليه وما يحصل له بتأثير ذلك السفر على المستوى الإجرائي، ما جعله يكرر جملة الاستفهام الإنكاري ليضمنهُ على المستوى الدلالي التمني بعدم حصول السفر .





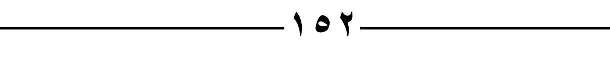
أما ما سيحصل له بعد تحقق السفر فإنَّهُ يأتي لذكره بعد مطلع قصيدته فيجعله يشكل المقطع الأول منها فيقول : **ستسافرين غداً** ؟ **إذن مانفع حنجرتي** ؟ هنا يجيب الشاعر على الاستفهام الإنكاري بحرف الجواب والجزاء (إذن) ثم يأتي بالاستفهام مرة أخرى بوساطة أداة الاستفهام الاسمية (ما) لتكون الغاية من حرف الجزاء (إذن) قد تحققت هنا ، فيكون السفر مجزياً أي مساوياً إلىٍ انتفاء وجود الحنجرة ، إذ لاغناء في السفر، ستسافرين غداً ؟ / **إذن مانفع حنجرتي** .

إنّ لاجدوى وجود الحنجرة ألقى بظلاله على هذا البلبل المغرد على المستوى النفسي ، فجعله يقول : (**سأدخل كهف صمتي**) هنا يستعمل الشاعر حرف الاستقبال (السين) ويدخله على الفعل المضارع الدال على الحال والاستقبال ليثبت عدم جدوى الحنجرة على المستوى الزمني ، وهنا يلعب المستوى النفسي دوره في عملية التشكيل الشعري لتأكيد حالة الاغتراب النفسي المرتفعة عند الشاعر، ويتجلى ذلك بوضوح في قوله (**سأدخل كهف صمتي**) .

وهنا اعتمد الاستعارة المكنية بإضافة ما هو محسوس (كهف) إلى ماهو مجرد (الصمت) فجعل للصمت مكاناً ليدخله هو، ولكي يرتفع بمديات هذا الصمت جعل ذلك المكان كهفاً فـ « في عملية الإبداع ، يبدأ الشاعر من فقدان الأنا لاتزانه . . . فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر تحررا منها عند الآخرين ، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير واكتساب دلالات جديدة ، ويتم هذا التغير في لحظات معينة تكون مقرونة إلى درجة معينة من فقدان اتزان الأنا، وتكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف »[(١)] .

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة : مصطفى سويف ، ط٤، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩م ، ص ٢٩٨ .



إن حالة الصمت هذه التي تأسست نفسيًّا بتأثير السفر لم يجعلها الشاعر مفتوحة على المستوى الزمني بل قرنها بعودة من يحب إذ يقول : (**ريثما تخضر صحرائي**) وقد مثل ذلك على المستوى الزمني ظرف الزمان (ريثما) الذي يشي بالزمن المحدد من حيث ارتباطه بالفعل المضارع (تخضر) الذي يتضمن مستويين من مستويات الدلالة هما : المستوى اللوني والمستوى الزمني .

لقد حدد الشاعر الزمن هنا من خلال تشكيله لصورة لونية حسية بصرية قرنها بصورة حسية سمعية حركية إذ يقول : (**ريثما تخضر صحرائي/ بوقع خطى إيابك**) وهو قد استعمل هنا ما يمكن أن نسميه (المعادل التبادلي) حيث أبدل الماء وسيلة الاخضرار بوقع خطى الإياب ، وفي هذا إشارة كنائية عن طيب الخاطر وبهجة النفس .

وإذ تتسامى صورة المحبوب لدى الشاعر يعود مرة أخرى ليتحول هو إلى سؤالٍ حائرٍ لايهتدي إلى جوابه فيقول :

لأعود ثانيةً سؤالاً حائراً

كيف الوصول إلى سحابك

إن قد عجزت

عن الوصول إلى ترابك ؟

هنا تتشكل صورة المحبوب على وفق مستويين من مستويات الطبيعة المكانية : يمثل المستوى الأول الأرض بدلالة التراب ، ويمثل المستوى الثاني المستوى الفوقي بدلالة السحاب ، وعلى وفق درجة الابتعاد بينهما يحدد الشاعر مديات مشاعره وقدرته على بلوغ من يحب ، ذلك أنه لم يتمكن من الوصول إليها وهو يبصرها موجودة على الأرض ، فكيف الوصول إليها وقد علت وبعدت .

ثم يرجع البلبل إلى صوته ممثلاً بأداته (الحنجرة) فيعود إلى إسكاتها مرة أخرى بقوله :

ســـــأنيمُ حنجـــــرتي

وهنا يرسم صورة تجريدية بالأسلوب الاستعاري تحصلت من إسناد ماهو مجرد (النوم) إلى ماهو محسوس (الحنجرة) ويعلل سبب ذلك بقوله :

فمـــا معـــنى الغنـــاء

بـــــــلا ربابــــــكْ

وفي هذا إشارة كنائية عن عدم جدوى الغناء لعدم وجود المحبوب مستعاضاً عنه بربابته الأداة الموسيقية تجانساً مع الحنجرة أداةً للغناء ، وهنا لابد من الإشارة إلى أن الشاعر كان موفقاً على المستوى الصوتي في رسم هذه الصورة الاستعارية السمعية ، ذلك أن الاستعارة « إذا وردت في صيغة الفعل فإنها تمنح الصورة كثافة وديناميية إضافية بما يلقيه الفعل في روع المتلقي من إيهام وحركية »[1] .

وإذ يقول الشاعر :

لابـــــد مـــــن حلـــــم

لأعرف أننـــي قـــد نمـــت ليلـــي

فـــــي غيابــــك

وهو يؤكد حالة حضور الحبيب الغائب بطريقة الاستحضار غير المنقطع . . المتواصل نهاراً وليلاً وهو وإن لم يشر إلى الاستذكار النهاري

---

(١) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل : عبد السلام المساوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٤م ، ص٩٢ .

صراحةً فقد أكد حصوله ضمناً من خلال المستوى الدلالي للاستذكار الليلي، وتحليل ذلك أنه يستذكره في الليل وهو وقت الخلود إلى النوم الذي جافاه هو من أجل استمرار حالة الاستحضار التذكري وإذا ما حصل أن غلبه النوم فلابد من معادل موضوعي يستعيض به عن هذا الوقت المقتطع جبراً ، وهذا المعادل هو الحلم بمن يحب . . ذلك أن حصول الحلم يحمل دلالة حصول النوم ونعود فنقول إذا كان الشاعر يستذكر من يحب ليلاً وحين ينام فهو يحلم به ، فمن المؤكد أن حالة الاستحضار الاستذكاري في النهار تكون مؤكدة الحصول .

وبالعود إلى تسامي مشاعر الشاعر تجاه من يحب نراه يقول :

الآن يكتمـــــــل انتصـــــاري

بانــــدحار غـــرور أشـــجاري

أمـــــام ظـــــلال غابـــــك

الآن أرفع رايـــة استســـلام قلـــبي

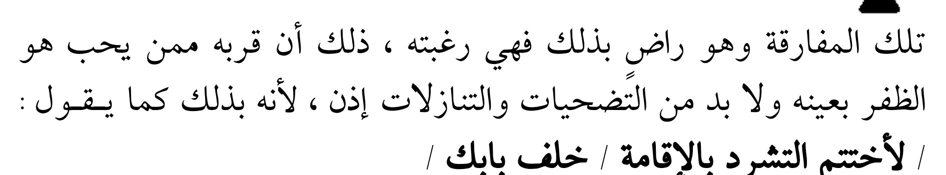
جهـــــــزي قيـــــــدي

خــــــــذي بغــــــــدي

لأختــــتم التشــــرد بالإقامـــــة

خلــــــــف بابـــــــك

هنا تتحول الخسارة إلى فوز والاستسلام إلى انتصار على المستوى الشعوري عند الشاعر ، فهو ممثلاً بأشجاره التي أنسنَها استعاريًّا ليقرنها بالغرور ليسهل بعد ذلك عملية اندحارها على المستوى الإجرائي أمام محبوبته ممثلةً بظلال غابها التي أنسنَها استعاريًّا أيضا لتكون هي المنتصرة ، وهنا يكمن جمال المفارقة الشعرية التي تأسست استعاريًّا فأشجاره المغرورة بعلوها ستنهزم أمام ظلال أشجارها التي جعلها غابات لتأكيد



تلك المفارقة وهو راضٍ بذلك فهي رغبته ، ذلك أن قربه ممن يحب هو الظفر بعينه ولا بد من التّضحيات والتنازلات إذن ، لأنه بذلك كما يقول :

/ **لأختتم التشرد بالإقامة** / **خلف بابك** /

وحين يقول :

جفنـــــاً تأبـــــدهُ الظـــــلامُ

فجـــاء ينـــهلُ مـــن شـــهابكْ

وفمـــــاً توضـــــأ بالـــــدعاء

لعل ثغركِ ســـوفَ يهتـــفُ لي

(هلابـــــــــــــــــكْ)

فهو مقبل عليها وكأنه جفن غمره الظلام وهجره الضياء لذا فقد جاء لينهل من شهابها وهو بهذا قد استعار عملية النهل بمستواها الإجرائي من الماء إلى الشهاب الذي قرنه بها بالإضافة ليجعل ضياءها كماءٍ يُشرب بعد شديد ظمأ ، وهو كأنه أيضا فمٌ توضأ بالدعاء وفي هذا استعار عملية الوضوء من الإنسان إلى الفم لتتناسب مع حالة الدعاء التي يلهج بها لسانه بعد أن استحال فماً أملاً في أن يتحقق مراده بالتفاتها إليه لذا فهو يخاطبها قائلاً :

لازال في البســـتان متســـعٌ لنـــارك

فـــــــاحطبي شـــــــجري

عسى جمري يذيب جليـــدَ ظنـــكِ

وارتيابـــــــك

لقد مازج الشاعر في هذا التشكيل الاستعاري بين عنصرين من عناصر الطبيعة لتكتمل الصورة الحسية البصرية المتحولة وهما النبات ممثلاً بالبستان الذي يشير شجره إلى عمر الشاعر أو حياته على مستوى الدلالة

الرمزية وعنصر الجماد ممثلاً بالجليد الذي يشير على المستوى الدلالي إلى تأكيد حالة الشك والارتياب الغائرة والمستمرة في أعماق من يحب ، وفي هذا يؤكد الشاعر تسامي مشاعره مرة أخرى إذ يستحيل شجراً ليحتطبَهُ المحبوب ثم يحيله ناراً عسى أن تذيب حرارتها جليد الظن والشك الذي ملأ كيانه .

ثم يذهب الشاعر إلى القول :

إني ليغنيني قليلكِ عن كثير الأخريات
فلا تلــومي ظامئــاً هجَــرَ الــنميرَ
وجاء يستجديكِ كأساً من سرابكْ ...
فـــإذا ســـقطتُ
مضـــرجاً بلظـــى اشـــتياقي
كفنـــيني حـــينَ تـــأتلقُ النجـــومُ
بثـــوبِ عـــرسٍ مـــن ثيابـــكْ
واســـتمطري لي في صـــلاتكِ
مـــــاء مغفـــــرةٍ
فقـــد كـــتمَ الفـــؤادُ الســـرَ
لولا أن شــعري قــد وشــى بــكْ

هنا أراد أن يؤكد تمسكه بالمحبوبة ، ولذلك فقد ابتدأ بالجملة الاسمية إشارةً إلى ثبات ذلك ، وجعل نفسه مفعولاً به متمثلاً بياء المتكلم في الفعل يغنيني ، وجعل ما يمثل المحبوبة فاعلاً، وهو قليلك الذي يمثل على المستوى الدلالي حالة من القناعة والرضى بالقليل ممن يُحب ورفض الكثير من أخريات غيرها .

وحين يتنامى الوجد عنده ، يذهب إلى تأكيد هذا القليل وتوضيحه من خلال المقارنة بين قليلها المطلوب وكثير الأخريات المرفوض ، هذا الكثير متمثلاً بالنمير الذي هجره وهو في أشد حالات العطش ، ويذهب ليستجدي كأساً من سرابها .

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشاعر تمكن بهذا الأسلوب الاستعاري الجميل من أن يبوح بوجد ذاتي جعل مشاعره الإنسانية ترتقي إلى أبعد مدياتها . .

وإذ تقترب القصيدة من نهايتها تقترب معها خاتمة هذا الحب العظيم ، ذلك أن الشاعر مدرك أن هذا الحب لابد أن يفضي به إلى الموت مضرجاً بلظى الاشتياق ، لقد أبدل الشاعر التضرج بالدم إلى التضرج بلظى الاشتياق استعاريًّا ليتواءم مع حالهِ المكتوي بنار العشق فيطلب من المحبوبة أنْ تكفنه بثوب من ثياب عرسها ، وأنْ تدعو له في صلاتها بأن تمطر السماء على قبره ماء المغفرة ، وهو في هذا «جعل من حيوية المطر تفاعلا قائما بين الإنسان والطبيعة ، وهو تفاعل يمثل عمق الراحة والسكينة التي تنظر إليهما عيون الإنسان الحالم بالمطر بعد تحولات تمثل الذبول والانفصال والبعد والحرمان»[(١)] .

لقد وظف الشاعر الماء فيما هو متوارث على المستوى الاجتماعي والأدبي في جعل الماء باباً من أبواب الرحمة والمغفرة عسى أن يُغفر لشعره الذي أباح حبها بعد أن كتم فؤاده سرَّ ذلك الحب العظيم .

* * *

---

(١) قراءة النص الشعري الجاهلي : موسى ربابعة ، جامعة اليرموك ، الأردن ، ١٩٩٨م ، ص٦٧ .

المحتويات